

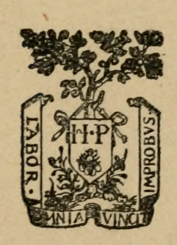
LA CRITIQUE

Approximations

Tome I

PAR

CHARLES DU BOS



PARIS

LIBRAIRIE PLON

LES PETITS-FILS DE PLON ET NOURRIT

IMPRIMEURS-ÉDITEURS — 8, RUE GARANCIÈRE, 6e

4e édition

APPROXIMATIONS

Il a été tiré de cet ouvrage
15 exemplaires sur papier pur fil Prioux,
numerotés de 1 à 15.

DU MÊME AUTEUR

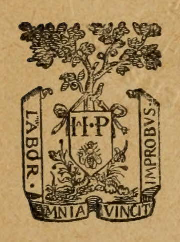
Réflexions sur Mérimée. *(Société des Trente.)*
(Albert Messein, éditeur.)

Ce volume a été déposé au ministère de l'intérieur en 1922.

CHARLES DU BOS

Approximations

Série 1.



PARIS

LIBRAIRIE PLON

PLON-NOURRIT ET Cie, IMPRIMEURS-ÉDITEURS

8, RUE GARANCIÈRE - 6^e^

Tous droits réservés

Unicæ
Puellæ, uxori, amicæ
Zezettæ
Suæ.

C. D. B.

AVERTISSEMENT

Rien ne saurait être plus vain que de chercher à justifier la réunion d'articles en volume; mais dès lors que l'on se décide à les réunir, introduire après coup dans un recueil de cette nature une apparence de composition m'a toujours semblé le comble de l'artificiel : j'ai donc simplement adhéré à l'ordre chronologique. Les dates, qui sont partout indiquées, se réfèrent au moment où chaque article fut écrit, non à celui où il parut dans telle revue ou tel journal; elles n'excusent certes pas, mais parfois elles expliquent le caractère si incomplet de la plupart de ces approximations.

C. D. B.

APPROXIMATIONS

SUR L'« INTRODUCTION A LA MÉTHODE DE LÉONARD DE VINCI » DE PAUL VALÉRY

« Chose étrange : il pensait avant de parler (1). » C'est en ces termes qu'au lendemain de la mort de Mallarmé, Gide résumait l'impression que recevait le visiteur admis pour la première fois aux mardis de la rue de Rome, et rien ne saurait traduire avec plus d'exactitude la sensation dont s'accompagne la lecture d'une page de Paul Valéry. La nature précise de la filiation qui relie l'un à l'autre ces deux esprits altiers, seul peut-être Valéry lui-même serait-il en mesure de l'établir (2) ; semblable recherche se rattacherait d'ailleurs plutôt à une étude sur Paul Valéry poète, et il y aura

(1) André Gide, *Prétextes*, p. 245.

(2) Rappelons pourtant les pages si pénétrantes d'Albert Thibaudet, *la Poésie de Stéphane Mallarmé*, p. 366-367, 376-377, et les très curieux passages d'une lettre de Valéry qui y sont cités.

sans doute lieu de la tenter le jour où Valéry réunira enfin ses poésies éparses et nous livrera le recueil que sollicitent tous les amateurs de haute littérature. Notre objet aujourd'hui est différent : la maison d'éditions de la *Nouvelle Revue française* a imprimé récemment l'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* publiée autrefois dans la *Nouvelle Revue* de Mme Adam et qui n'avait jamais paru jusqu'ici en volume ; en tête de cette introduction qui date déjà d'il y a plus de vingt-cinq ans (1894), Paul Valéry, sous forme de *Note et Digressions*, a placé en réalité une introduction à son *Introduction*, et les pages nouvelles font bien plus que doubler le prix des anciennes : elles sont comme le réflecteur puissant que l'artiste dirige d'une main expérimentée sur toutes les parties de la vieille toile, depuis longtemps retournée contre le mur, et qu'il vient d'exhumer d'un recoin sombre de l'atelier. Nous voudrions profiter de cette occasion pour présenter quelques-unes des réflexions que la lecture de ce livre suggère ; ces réflexions porteront du reste bien moins sur tel ou tel point particulier — les feux croisés de cette pensée si dense inciteraient à des considérations presque indéfinies — que sur l'attitude mentale que pareil ouvrage implique, sur la stature qui se dresse immobile derrière chacune des phrases et dont l'ombre se profile identique sur tout l'ensemble. Lire Valéry, c'est dès l'abord se sentir contraint au plus sévère examen de conscience intellectuel, et c'est en faisant cet examen de conscience que l'on a le plus de chances de comprendre à quelles disciplines s'aiguisent la

pointe, le pouvoir perforant de cet esprit à la fois si complet et si singulier.

Revenons au mot de Gide. Il n'y a pas que ceux qui parlent sans penser ; il y a ceux qui parlent pour penser, ceux chez qui la parole fait véritablement jaillir la pensée. A de certaines heures, qui n'a connu cet enivrement? Le charme terrible de la conversation, celui contre lequel rien ne prévaut, est là, — dans l'improvisation perpétuelle de la pensée. La conversation nous porte au-dessus de nous-mêmes, et rien n'égale sa force de propagation. Parmi les grands, il en est qui lui ont tout sacrifié ; divinité meurtrière pour ses élus, pour ceux qui communiquent l'ivresse dont ils sont possédés, — mais les simples fidèles eux-mêmes, ceux qui ne font que subir cette ivresse, ne sont pas à l'abri de ses atteintes. Si la conversation a tué Rivarol, ne savons-nous pas que pour se désensorceler des prestiges de cette parole le jeune Chênedollé n'eut d'autre recours que la fuite? Au sortir des plus belles conversations, — de celles où nous nous sommes le plus libéralement, le plus joyeusement donnés, — en même temps qu'une plénitude nous gonfle, un remords nous étreint ; plénitude et remords s'alimentent à une source unique : la facilité de la pensée. Nous l'adorons cette facilité, et jamais plus que quand nous nous abandonnons à elle, mais nous ne nous y sommes pas plus tôt abandonnés qu'elle nous irrite et que nous lui tenons rigueur de notre abandon même : « la volonté de puissance » reprendra plus tard tous ses droits, mais sur le moment plus rien ne nous agrée que le silence.

A l'inverse de ceux qui parlent pour penser, il y a ceux qui pensent pour parler. Mais gardons-nous de confondre « penser pour parler » avec « penser avant de parler ». Nous restons encore bien en deçà de ce que Gide revendique pour Mallarmé ; nous en sommes séparés par tout l'écart que mesure la distance entre les deux prépositions. Vide de tout contenu, pur de toute attache, *avant* apparaît analogue aux formes *a priori* de la sensibilité telles que les définissait Kant. *Pour* au contraire est imprégné de finalité, et d'une finalité intéressée. La parole agit ici sur la pensée à la manière d'une cause finale. Quand elle s'exerce sur notre propre pensée, nous éprouvons souvent la plus grande peine à suivre, à démêler son action, mais nous sommes merveilleusement habiles à déceler cette action dans une pensée étrangère, — à un fonctionnement quasi-automatique de l'esprit qui réduit l'opération intellectuelle à une série de réflexes prévisibles, qui la résout en un jeu où l'on gagne à chaque mise et sans désemparer : la formule par laquelle, au terme de la démonstration, tel doctrinaire résume son raisonnement, boucle sa boucle, rappelle le geste du croupier qui, d'un coup de râteau, rassemble et ramène vers lui les pièces d'argent éparses sur la table. Ce sont les pensées de cette sorte que discrédite Valéry dans ce passage bien significatif :

Mais pensée trop immédiate, pensée sans valeur, pensée infiniment répandue, et pensée bonne pour parler, non pour écrire (1).

(1) Cette phrase offre un exemple fort curieux de l'extrême sévé-

Forts de ce texte qui semble exclure toute ambiguïté, rangerons-nous donc Paul Valéry parmi ceux qui pensent pour écrire? Nous commettrions alors un véritable contresens. Ainsi qu'il ressort d'un passage de la lettre publiée par Thibaudet, partant ici de Mallarmé et considérant son œuvre et son exemple comme une expérience décisive instituée sur le problème littéraire, — expérience assimilable au fond à une expérience scientifique bien que conduite toute différemment, — Paul Valéry a, de l'expérience, tiré la loi :

Une impossibilité définitive de confusion entre la lettre et le réel s'impose, dit-il, et une absence de mélange des usages multiples du discours.

Quand Valéry fait allusion à une pensée bonne pour écrire, il importe donc de se dégager complètement de l'acception usuelle de l'expression, et pour saisir l'opposition dans toute sa force, il suffit d'examiner à quoi correspond, je ne dis pas dans l'opinion publique, mais dans la pratique de la plupart de nos grands écrivains, cette expression : « Une pensée bonne pour écrire. » Une pensée bonne pour écrire, c'est avant tout une pensée susceptible de dévelop-

rité dont use Paul Valéry envers son propre esprit. La pensée dont il déclare qu'elle est bonne pour parler, non pour écrire, est la suivante : « Je sentais que ce maître de ses moyens, ce possesseur du dessin, des images, du calcul, avait trouvé l'attitude centrale à partir de laquelle les entreprises de la connaissance et les opérations de l'art sont également possibles. » Or, il serait difficile de relever dans l'*Introduction* un passage qui formulât avec plus de bonheur et d'exactitude le problème qui a toujours occupé Valéry et celui, sans aucun doute, qui l'orienta vers Léonard.

pement, l'équivalent en littérature du « thème et variations » en musique. La trouvaille de l'idée première, la découverte du thème, chez la plupart des grands écrivains constitue, à strictement parler, le seul effort intellectuel spécifique ; une fois en possession de l'idée première, l'effort du grand écrivain passe pour ainsi dire sur un autre plan : au lieu d'être employée à la recherche d'une seconde pensée, l'énergie mentale est tout entière confisquée par le travail d'élaboration artistique de la première, soit qu'elle la produise au jour dans toute son ampleur, en une de ces progressions à la fois paisibles et pressantes qui caractérisent tels points des sermons de Bourdaloue ; soit au contraire qu'elle la fasse jouer sous toutes ses facettes, qu'elle l'expose à de multiples éclairages, comme dans tant de morceaux de La Bruyère. Examinée à la lumière de notre tradition littéraire centrale, une pensée bonne pour écrire, c'est une pensée unique accomplissant sur elle-même sa pleine révolution et dont l'aboutissement, inscrit dès l'origine dans le point de départ, se confondrait avec lui si tout l'art de l'écrivain ne consistait à les séparer par le périple savant dans lequel il l'engage. Mais le point où la pensée des autres s'arrête, où leur pouvoir d'expression cesse, c'est précisément le point où la pensée de Valéry prend le départ : tout ce qui reste en deçà de ce point-là pour Valéry est comme non avenu. Jamais trace dans son œuvre de ce travail de déblayage grâce à quoi la pensée avance dans la mesure même où elle creuse le sillon à l'intérieur duquel elle chemine ;

Valéry ne prépare, ni ne développe : il énonce et passe.

L'inspiré était prêt depuis un an. Il était mûr. Il y avait pensé toujours, peut-être sans s'en douter, et où les autres étaient encore à ne pas voir, il avait regardé, combiné et ne faisait plus que lire dans son esprit.

Ne faire plus que lire dans son esprit, formule qui rejoint, qui commente en l'éclairant la parole de Gide sur Mallarmé. Quand il est parvenu là, et seulement alors qu'il y est parvenu, l'écrivain mérite vraiment qu'on dise de lui : « Il pensait avant de parler », et *a fortiori* qu'on ajoute avant d'écrire. Ce pouvoir d'élimination impitoyable, il semble que non seulement il s'exerce chez Valéry sur toute pensée ayant atteint un certain degré de différenciation, mais qu'il s'étende jusqu'à la zone d'où tout à l'heure une pensée se détachera, jusqu'à la nébuleuse intellectuelle primitive. A l'instar de son *Monsieur Teste*, inlassablement Valéry « rature le vif » ; il a trouvé le « crible machinal » qu'avait cherché son personnage.

Mais si Valéry pense toujours avant d'écrire, ce n'est pas qu'il accorde à la pensée une créance particulière : dans son architectonique, la pensée en tant que pensée, bien loin de tenir le rang suprême, apparaît plutôt comme une de ces « indispensables idolâtries » au delà desquelles seulement « la clarté finale s'éveille ». A la pensée, il est vrai, Valéry cède toujours. « Allons encore un peu », dit-il, mais il y cède sans jamais se fier à elle comme il arrive que l'on cède à

une manie favorite, qui n'engage à rien, que l'on a maintes fois expérimentée inoffensive.

Suivons donc un peu plus avant la pente et la tentation de l'esprit, suivons-les malheureusement sans crainte, cela ne mène à aucun fond véritable. Même notre pensée la plus « profonde » est contenue dans les conditions invincibles qui font que toute pensée est « superficielle ».

Cette pente de l'esprit, il nous est loisible de la suivre, — cette tentation de nous y abandonner, — aussi loin et aussi longtemps que nous le voulons, — pour autant du moins que nous considérons ici le seul esprit, livré à lui-même et non altéré par « les impuretés psychologiques » ou par « le trouble des fonctions » ; et c'est précisément cette permission qui se trouve nous être octroyée qui conduit Valéry « jusqu'à cette netteté désespérée » à l'égard de la pensée.

Il n'existe pas de pensée, dit-il, qui extermine le pouvoir de penser et le conclue, — une certaine position du pêne qu ferme définitivement la serrure.

Infatigable, indestructible activité de l'esprit, subsiste-t-il dans l'esprit même quelque chose qui survive à son action? « La conscience seule à l'état le plus abstrait », nous est-il répondu ; il nous faut ici produire deux textes de teneur très voisine. Voici le premier :

Enfin, cette conscience accomplie s'étant contrainte à se définir par le total des choses, et comme l'excès de la connaissance sur le Tout, — elle qui pour s'affirmer doit commencer par nier une infinité de fois une infinité d'éléments, et par épuiser les objets de son pouvoir sans épuiser ce pouvoir

même, — elle est donc différente du néant, d'aussi peu que l'on voudra

Et le second :

Le caractère de l'homme est la conscience ; et celui de la conscience, une perpétuelle exhaustion, un détachement sans repos et sans exception de tout ce qu'y paraît, quoi qui paraisse. Acte inépuisable, indépendant de la qualité comme de la quantité des choses apparues, et par lequel l'homme de l'esprit doit enfin se réduire sciemment à un refus indéfini d'être quoi que ce soit.

Je ne voudrais pas incliner la pensée de Paul Valéry en isolant ainsi deux passages dans cette partie précisément de *Note et Digressions* (pages 24-38) où tous les traits lancés par ce sagittaire lucide vont se ficher au centre de la cible, mais il me semble que dans ces deux textes l'accent porte un peu différemment sur le mot et l'idée du néant. Sans doute, le mot lui-même ne figure que dans le premier et c'est du néant justement que Valéry différencie la conscience, d'aussi peu que l'on voudra, mais enfin qu'il la différencie : et cependant dans ce refus indéfini d'être quoi que ce soit auquel il prétend que l'homme de l'esprit doit enfin se réduire sciemment, il est impossible de ne pas sentir l'infiltration subtile du néant. Successivement, à chaque pensée qui surgit devant elle, la conscience de Valéry réitère l'injonction de Roxane à Bajazet :

Rentre dans le néant d'où je t'ai fait sortir.

Dégageons le mot de nihilisme de sa gangue grossière de notions adventices, ramenons-le à la nudité de

son sens étymologique, et c'est encore lui qui convient le moins mal à ce je ne sais quoi de détachable, de déjà détaché, dans chaque idée, dans chaque mot, donné, traité isolément, — à l'étrange caractère qu'y prend toute chose d'être comme dite à son extrême limite, — à cet état de vacuité de la pensée qui n'est jamais vacuité de sens, qui est vacuité d'attache. Valéry est dépris, — délié des problèmes qu'il se pose par les solutions qu'il leur trouve. Il a toute la densité sans nulle épaisseur ; je ne puis me retenir de citer à cet égard cette page capitale :

Tous les phénomènes, par là frappés d'une sorte d'égale répulsion, et comme rejetés successivement par un geste identique, apparaissent dans une certaine équivalence. Les sentiments et les pensées sont enveloppés dans cette condamnation uniforme, étendue à tout ce qui est perceptible. Il faut bien comprendre que rien n'échappe à la rigueur de cette exhaustion ; mais qu'il suffit de notre attention pour mettre nos mouvements les plus intimes au rang des événements et des objets extérieurs : du moment qu'ils sont observables, ils vont se joindre à toutes choses observées. — Couleur et douleur, souvenirs, attente et surprise ; cet arbre et le flottement de son feuillage, et sa variation annuelle, et son ombre comme sa substance, ses accidents de figure et de position, les pensées très éloignées qu'il rappelle à ma distraction, *tout cela est égal...* Toutes choses se substituent, — ne serait-ce pas la définition des *choses?*

Le nihilisme de la pensée de Valéry, c'est le nihilisme d'une pensée devant laquelle toutes choses ne cessent de défiler, mais qui semble ne pouvoir prendre contact avec chacune d'elles que par l'opération même qui l'en détache. L'écho, la répercussion dans la conscience est instantanée ; et aussitôt

la pensée éprouve qu'elle est différente, étrangère, qu'elle est toujours en plus : c'est la conscience même qui lui interdit à tout jamais de s'identifier à quoi que ce soit. Nihilisme de la pensée qui n'a plus d'objet, — nihilisme qui distille une tristesse si vaste, si généralisée dans sa cause, qu'elle atteint à une pureté inhumaine. Dans l'ordre intellectuel, il n'est pas de spectacle empreint d'un tragique plus auguste que celui de la faculté de penser aboutisssant par son acuité même au néant et à l'autonégation. C'est vraiment ici le règne de « la solitude et de la netteté désespérée ».

Que reste-t-il donc à qui sait que la pensée « ne mène à aucun fond véritable »? L'esprit court alors le risque d'être frappé de stérilité irrémédiable ; dans un passage de *Note et Digressions*, Paul Valéry marque d'un trait définitif la nature exacte du mal :

Je répondais si promptement par mes sentences impitoyables à mes naissantes propositions, que la somme de mes échanges, dans chaque instant, était nulle.

Sur la paralysie possible de la force créatrice par l'autocritique, jamais diagnostic plus net ni mieux motivé n'a été porté. Dans la vie de tous ceux qui prétendent extraire de leur cerveau la perle qui n'est pas sans prix (1), il arrive toujours un moment où ils n'ont plus d'autre ressource que de trancher le nœud gordien, mais l'opération pour eux ne se présente pas avec

(1) « Je ne tirerai jamais rien de ce maudit cerveau où cependant, j'en suis bien sûr, loge quelque chose qui n'est pas sans prix. C'est la destinée del a perle dans l'huître au fond de l'Océan. Combien, et de la plus belle eau, qui ne seront jamais tirées à la lumière ! » (*Lettre de Maurice de Guérin à Barbey d'Aurevilly* : mardi soir, 22 mai 1838.)

le caractère de simplicité idéale, d'aisance alerte et dégagée, dont s'accompagne le geste fabuleux d'Alexandre. Tout dépend ici, pour l'avenir, du choix du moment et des circonstances qui l'ont devancé. Combien ont procédé au coup d'état qui au lieu de se trouver sur le pavois ont été rouler dans la poussière ; combien aussi se sont imaginés sur le pavois et meurent sans avoir été détrompés ! Les plus heureux ceux-là, dira-t-on ; en réalité, les plus lamentables, — moins tragiques pourtant que ceux qui savent à demi, et qui ignorent de même. Rares sont ceux comme Manet qui disait à Mallarmé : « Chaque fois que je peins un tableau, je me jette à l'eau pour apprendre à nager », et chez qui pourtant le don était si fort, si prestigieux, qu'il exécutait le *Fifre*, ce chef-d'œuvre d'évidence et d'éclat. « Si le sel perd sa saveur, avec quoi la lui rendra-t-on? » Transposez l'interrogation évangélique de l'ordre moral dans l'ordre intellectuel, — supposez-la adressée à des écrivains, à des artistes, et il me semble entendre M. Valéry murmurer à mi-voix : « avec l'esprit critique. » Car, s'il sait que pour les faibles l'autocritique reste le poison de choix, il sait aussi, et pour cause, que lorsqu'il s'agit des forts, c'est un poison qui porte avec lui son antidote. La somme des échanges peut bien à l'origine, dans chaque instant, être nulle, mais c'est une nullité pure, lucide, une eau que rien ne vient troubler à sa source, le milieu le plus homogène où puissent, au fur et à mesure qu'elles s'y déposent, cristalliser sans déformation « les vérités que l'on s'est faites ». Si singulier que cela puisse

paraître, ce nihilisme en face duquel tout autre, pris de vertige, eût perdu pied, a constitué pour Valéry le terrain d'attente le plus favorable : condamné par ses propres arrêts à l'isolement et au silence, l'esprit de Valéry a vécu sur lui-même à un degré qui n'a guère d'équivalent dans notre littérature ; non seulement il y a mûri, mais il a pris les formes arrêtées, les contours d'un solide, d'un objet, d'une « chose » pour employer une des expressions favorites de l'auteur ; pendant combien d'années martelé sur l'enclume de la forge, aujourd'hui c'est l'épée de Siegfried dont Valéry se fait blanc à tout coup. Tant il est vrai qu'on ne tranche pour de bon le nœud gordien qu'après l'avoir, au préalable, patiemment dénoué dans la solitude ; ou selon les paroles mêmes de Valéry :

Il faut tant d'années pour que les vérités que l'on s'est faites deviennent notre chair même !

Mais quelles sont ces « vérités qui deviennent notre chair même » et que peut-il rester à qui se détache de la pensée en tant que pensée, à qui avoue que de la pensée seule l'intéresse la forme que l'on peut lui donner? Il reste les relations ou les rapports, — et la question est de telle importance pour déterminer avec exactitude la position intellectuelle de Valéry qu'il y a lieu d'y insister. Déjà dans l'*Introduction* de 1894, nous rencontrons ce texte bien significatif :

Le secret — celui de Léonard comme celui de Bonaparte, comme celui que possède une fois la plus haute intelligence — est, et ne peut être que dans les relations qu'ils trouvèrent — qu'ils furent forcés de trouver — *entre des choses dont nous*

échappe la loi de continuité. Il est certain qu'au moment décisif, ils n'avaient plus qu'à effectuer des actes définis. L'affaire suprême, celle que le monde regarde, n'était plus qu'une chose simple, — comme comparer deux longueurs.

Tout ici — le choix des termes aussi bien que le point de vue adopté — décèle un esprit soucieux de ne devoir le réglage de sa pensée qu'à des disciplines de type scientifique et plus particulièrement mathématique. La science a pour objet l'étude des relations ; elle établit des rapports, en effectue la mesure et en dégage la loi, — la loi, pointe extrême de son royaume, — limite de son pouvoir, — symbole, mais chez qui le vrai savant se sait être tel. Dans ce monde où nulle idole ne subsiste sinon cette *rigueur obstinée*, l'*Hostinato Rigore* qui constituait la devise de Léonard de Vinci (1), l'esprit de

(1) Si dans ces quelques pages sur l'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, je ne fais nulle allusion à Léonard lui-même, c'est que, du propre aveu de Valéry, Léonard n'est ici qu'un prétexte, la figure idéale que construit Valéry des possibilités de l'esprit humain, le lieu en quelque sorte abstrait où elles viennent toutes converger, chacune d'elles étant poussée à sa plus extrême limite. Dès 1894, Valéry s'exprime très clairement sur ce point : « Un nom manque à cette créature de pensée, pour contenir l'expansion de termes trop éloignés d'ordinaire et qui se déroberaient. Aucun ne me paraît plus convenir que celui de Léonard de Vinci. Celui qui se représente un arbre est forcé de se représenter un ciel ou un fond pour l'y voir s'y tenir. Il y a là une sorte de logique presque sensible et presque inconnue. Le personnage que je désigne se réduit à une déduction de ce genre. Presque rien de ce que j'en saurais dire ne devra s'entendre de l'homme qui a illustré ce nom : je ne poursuis pas une coïncidence que je juge impossible à mal définir. J'essaye de donner une vue sur le détail d'une vie intellectuelle, une suggestion des méthodes que toute trouvaille implique. » Et en 1919 Valéry est plus net, plus explicite encore : « Je prêta à Léonard bien des difficultés qui me hantaient dans ce temps-là comme s'il les eût rencontrées

Valéry se « meut avec agilité ». « La rigueur instituée, une liberté positive est possible », dit-il. Oui, certes, mais quel usage en faire? A quoi l'appliquer? Sans doute, parmi tous les écrivains à qui n'a pas été dévolue une véritable vocation scientifique, Valéry s'est avancé plus loin que quiconque sur la route : il ne s'est pas seulement approprié les méthodes, — tour de force bien autrement surprenant, il a su incorporer à sa pensée personnelle — qui par là semble toujours reliée

et surmontées : je changeai mes embarras en sa puissance supposée. J'osai me considérer sous son nom et utiliser ma personne. » Cette dernière phrase est décisive. Celui qui lirait l'*Introduction* en fonction du Léonard qui a vécu, et non en fonction de Valéry lui-même, la lirait perpétuellement à contretemps. — Si le lecteur veut se transporter d'emblée à l'autre pôle — au point de vue le plus contraire à celui de Valéry — qu'il lise dans *The Study and Criticism of Italian Art* (3e série) l'essai de B. Berenson sur Léonard de Vinci : dans cet essai, le premier critique d'art de notre temps — chez qui la sensibilité esthétique, la réaction des organes des sens devant un tableau, atteint à une suprême délicatesse — nous livre son jugement final sur Léonard, celui qui a été formé, qui s'est déposé en lui par trente ans de contact ininterrompu avec ses œuvres. L'intérêt d'une pareille confrontation vient de ce qu'on y saisit à vif l'opposition entre le critique d'art pour qui le point de départ demeure, et doit toujours demeurer, l'œuvre elle-même, et « l'homme de l'esprit » qui part de l'idée qu'il se fait d'une certaine puissance intellectuelle : l'œuvre accomplie, tel est l'objet sur lequel s'exercent les facultés de Berenson ; l'origine de l'œuvre, voilà le seul problème qui passionne vraiment Valéry. Il le reconnaît d'ailleurs lui-même : « J'avais la manie de n'aimer dans les œuvres que leur génération. » Le jugement final de Berenson sur Léonard est un jugement plein de restrictions, mais des restrictions les plus nuancées, les plus finement motivées. L'essai est de 1916 ; vingt ans plus tôt, lorsque Berenson écrivait *The Florentine Painters of the Renaissance*, Valéry et lui auraient été plus près de s'entendre. Berenson concluait alors les quelques pages consacrées à Léonard en insistant sur la gratitude que nous devons toujours lui garder pour avoir élargi le cadre des possibilités du génie humain, pour nous rappeler sans cesse par son exemple qu' « avant toute chose le génie est essentiellement énergie mentale ».

à l'ensemble de l'univers — les résultats essentiels de la science. Mais enfin il n'est pas un savant : il a beau mettre la géométrie au-dessus de tout, il n'a pas la faculté d'invention mathématique ; pas davantage il ne possède une technique particulière, une matière définie sur laquelle il puisse expérimenter. Il n'a que la compréhension souveraine, et ce qu'il partage avec le vrai savant c'est justement ce scepticisme à base de probité, inévitable chez ceux qui voient la science se faire, se défaire et se refaire incessamment sous leurs yeux, — spectacle qui n'a pu qu'accroître chez Valéry la méfiance à l'égard de l'idée de vérité qu'il a dû d'ailleurs toujours tenir en suspicion. Bien loin qu'elle doive lui fournir l'emploi, — lui faciliter l'exercice de ses facultés créatrices, — il semble au premier abord que la culture scientifique ne puisse qu'adjoindre un nouveau principe de stérilité, qu'affiler le tranchant du nihilisme. Or, c'est précisément l'opposé qui se produit, et je ne sais si, dans l'histoire de notre art littéraire, on trouverait un autre cas d'une aussi fascinante singularité. De son contact avec la science, Valéry retient l'idée des rapports, — la seule qui ne se désagrège pas instantanément sous son regard. Il la retient, et c'est en elle qu'il découvre enfin la porte d'évasion. Maître dans l'art de « la jonction délicate, mais naturelle, de dons distincts », il opère un transfert, et c'est le transfert dans le domaine des mots de l'idée scientifique des rapports. Les rapports de mots, voilà l'*ultima Thule* à laquelle se tient, que peut encore priser l'homme universellement dépris, — et que l'on ne

vienne pas objecter que le pari dans lequel ici Valéry nous engage n'offre pas plus qu'un autre de garanties de sécurité ! Nous ne sommes plus dans le monde de la pensée pure, nous ne sommes plus dans le monde de la science, nous sommes dans cette région de l'art où les vers immortels de Keats rencontrent leur application plénière :

« *Beauty is truth, truth beauty, — that is all*
Ye know on earth and all ye need to know. »

C'est par la science — ou plutôt par la transposition d'une notion scientifique — que Valéry se trouve donc ramené à la doctrine la plus exigeante qui se puisse concevoir de l'art pur, à sa pratique la plus rigoureuse, la plus serrée ; et si originale que soit en elle-même cette conversion — au sens où un logicien emploierait le terme, — elle est peut-être plus importante encore par la redistribution de valeurs qu'elle implique. Tandis que Gautier se définissait « un homme pour qui le monde visible existe », tandis que Flaubert s'écriait : « La plastique est la qualité première de l'art », Valéry, lui, concentre tout son effort sur le théorème fondamental : le langage. Il y a dans *Note et Digressions* à cet égard une phrase que l'on ne saurait se dispenser de citer, car elle renferme une définition de l'acte d'écrire qui nous place juste au point d'où nous pouvons saisir l'opération exactement comme elle apparaît à l'esprit de Paul Valéry :

Écrire devant être le plus solidement et le plus exactement qu'on le puisse, de construire cette machine de langage où la

détente de l'esprit excité se dépense à vaincre des résistances réelles, il exige de l'écrivain qu'il se divise contre lui-même.

La construction de cette machine de langage, voilà bien pour Valéry l'opération centrale, et en un certain sens l'unique. S'il existe aujourd'hui quelqu'un pour qui la vieille expression grammaticale : les parties du discours, ait gardé toute la vigueur de son sens primitif, c'est bien lui, — lui pour qui les parties du discours sont ce que sont au géomètre ses figures. Les plus subtils problèmes de la mécanique verbale ne cessent de se poser devant lui : chaque mot est examiné, estimé d'un double point de vue, comme élément statique et comme élément dynamique : d'une part Valéry jauge sa pesanteur, suppute sa capacité de résistance et l'utilise où il faut, mais d'autre part il apprécie son pouvoir émissif et à l'heure favorable il en libère le rayonnement. Ainsi seulement pense-t-il assurer « quelque durée à l'assemblage voulu ».

L'assemblage voulu par Valéry prosateur se distingue cependant de l'assemblage voulu par Valéry poète : sans doute dans les deux cas la faculté qui ordonne, qui préside à l'assemblage, reste la même ; c'est cette précision à laquelle Valéry aspirait dès 1894 et dont, faisant retour sur son passé, il nous dit dans *Note et Digressions* : « Pour comble de malheur, j'adorais confusément, mais passionnément, la précision. » Mais l'emploi en est différent.

Il ne saurait ici être question d'aborder de biais la poésie de Valéry, — sujet qui se suffit à lui-même et

auquel ne convient que l'approfondissement ou le silence ; il semble bien néanmoins que, la contrainte de la forme poétique venant se surajouter à « ces gênes bien placées », à toutes ces autres contraintes qu'en son travail l'auteur suscite, multiplie à plaisir, — la précision dans le vers de Valéry — de par la position, la détente, la densité explosive de chaque mot, — de par l'acuité et la justesse des associations lointaines, — prenne un degré de visibilité qui risquerait presque d'être trop fort si la précision n'était contre-balancée par cette musique toujours perçue, cette mélodie inhérente à chaque strophe, qui investit la pièce entière d'une majesté traversée de douceur en présence de laquelle nous nous sentons tout à la fois graves et comblés. Or, dans l'assemblage voulu par Valéry prosateur, l'effet auquel tend l'artiste est au contraire un effet d'invisibilité : il consiste en un ajustement si étroit des parties qu'il devienne impossible de déceler le point où l'une d'entre elles passe dans l'autre ; il s'agit de supprimer à l'œil non seulement le ciment qui rend possible la soudure, mais encore la soudure elle-même. La valeur particulière de cet idéal d'une prose invisible telle que la conçoit Paul Valéry vient de ce que bien loin d'être obtenue au détriment de la précision, c'est la précision au contraire — ordonnatrice de la prose de Valéry au même titre que ses vers — qui est la condition même de cette invisibilité supérieure. A cet égard, comme à tant d'autres, la confrontation de *Note et Digressions* de 1919 avec l'*Introduction* de 1894 fournirait plus d'une indication précieuse à

un analyste du style, — je veux dire à l'un de ceux pour qui le style représente la seule voie d'accès un peu sûre par où s'introduire au cœur même de la place. Nous ne pouvons ici qu'amorcer la question ; peut-être cependant certaines nuances deviendront-elles d'elles-mêmes sensibles rien qu'en mettant côte à côte deux textes, le premier de 1894, le second de 1919 ; et pour que l'expérience apparaisse plus décisive, je choisis deux passages qui sont comme deux états d'un même portrait de Léonard de Vinci :

Je me propose d'imaginer un homme de qui auraient paru des actions tellement distinctes que si je viens à leur supposer une pensée, il n'y en aura pas de plus étendue. Et je veux qu'il ait un sentiment de la différence des choses infiniment vif, dont les aventures pourraient bien se nommer analyse. Je vois que tout l'oriente : c'est à l'univers qu'il songe toujours, et à la rigueur. Il est fait pour n'oublier rien de ce qui entre dans la confusion de ce qui est : nul arbuste. Il descend dans la profondeur de ce qui est à tout le monde, s'y éloigne et se regarde. Il atteint aux habitudes et aux structures naturelles, il les travaille de partout, et il lui arrive d'être le seul qui construise, énumère, émeuve. Il laisse debout des églises, des forteresses ; il accomplit des ornements pleins de douceur et de grandeur, mille engins, et les figurations rigoureuses de mainte recherche. Il abandonne les débris d'on ne sait quels grands jeux. Dans ces passe-temps, qui se mêlent de sa science, laquelle ne se distingue pas d'une passion, il a le charme de sembler toujours penser à autre chose... Je le suivrai se mouvant dans l'unité brute et l'épaisseur du monde, où il se fera la nature si familière qu'il l'imitera pour y toucher, et finira dans la difficulté de concevoir un objet qu'elle ne contienne pas (1894).

Cet Apollon me ravissait au plus haut degré de moi-même. Quoi de plus séduisant qu'un dieu qui repousse le mystère, qui ne fonde pas sa puissance sur le trouble de nos sens ; qui n'adresse pas ses prestiges au plus obscur, au plus tendre, au plus sinistre de nous-mêmes ; qui nous force de convenir et

non de ployer ; et de qui le miracle est de s'éclairer ; la profondeur, une perspective bien déduite? Est-il meilleure marque d'un pouvoir authentique et légitime que de ne pas s'exercer sous un voile? — Jamais pour Dyonisos, ennemi plus délibéré, ni si pur, ni armé de tant de lumière, que ce héros moins occupé de plier et de rompre les monstres que d'en considérer les ressorts ; dédaigneux de les percer de flèches tant il les pénétrait de ses questions ; leur supérieur, plus que leur vainqueur, il signifie n'être pas sur eux de triomphe plus achevé que de les comprendre, — presque au point de les reproduire ; et une fois saisi leur principe, il peut bien les abandonner, dérisoirement réduits à l'humble condition de cas très particuliers et de paradoxes explicables (1919).

Quand on lit successivement ces deux passages, ce qui frappe aussitôt, c'est la similitude de la pensée et la divergence de l'accent : l'expérience pourrait se répéter tout le long des deux introductions ; la pensée reste toujours très proche d'elle-même comme pour vérifier par l'exemple cette affirmation de Valéry :

Le groupe le plus général de nos transformations, qui comprend toutes sensations, toutes idées, tous jugements, tout ce qui se manifeste intus et extra, admet un invariant.

et pourtant dans les deux cas combien dissemblable le rythme auquel cette pensée obéit ! L'identité des contenus est telle que c'est dans l'*Introduction* de 1894 que je puise le texte qui éclaire le rythme nouveau, la vitesse nouvelle de la note de 1919 :

A un point de cette observation ou de cette double vie mentale, qui réduit la pensée ordinaire à être le rêve d'un dormeur éveillé, il apparaît que la série de ce rêve, la nue de combinaisons, de contrastes, de perceptions, qui se groupe autour d'une recherche ou qui file indéterminée, selon le plaisir, se développe avec une régularité perceptible, une

continuité évidente de machine. L'idée surgit alors (ou le désir) de précipiter le cours de cette suite, d'en porter les termes à leur limite, à celle de leurs expressions imaginables, après laquelle tout sera changé. Et si ce mode d'être conscient devient habituel, on en viendra, par exemple, à examiner d'emblée tous les résultats possibles d'un acte envisagé, tous les rapports d'un objet conçu, pour arriver de suite à s'en défaire, à la faculté de deviner toujours une chose plus intense ou plus exacte que la chose donnée, au pouvoir de se réveiller hors d'une pensée qui durait trop. Quelle qu'elle soit, une pensée qui se fixe prend les caractères d'une hypnose et devient, dans le langage logique, une idole ; dans le domaine de la construction poétique et de l'art, une infructueuse monotonie. Le sens dont je parle et qui mène l'esprit à se prévoir lui-même, à imaginer l'ensemble de ce qui allait s'imaginer dans le détail, et l'effet de la succession, ainsi résumée, est la condition de toute généralité. Lui, qui dans certains individus s'est présenté sous la forme d'une véritable passion et avec une énergie singulière ; qui, dans les arts, permet toutes les avances et explique l'emploi de plus en plus fréquent de termes resserrés, de raccourcis et de contrastes violents, existe implicitement sous sa forme rationnelle au fond de toutes les conceptions mathématiques.

Ce « désir de porter les termes à leur limite », ce « sens qui dans les arts permet toutes les avances et explique l'emploi de plus en plus fréquent de termes resserrés, de raccourcis », malgré que Valéry dès 1894 en conçût si nettement l'idée, ce n'est pourtant qu'en 1919, dans *Note et Digressions*, que l'usage qu'il en fait témoigne d'une entière maîtrise. D'une introduction à l'autre, il s'est produit dans le style comme un changement de vitesse. Or, le changement de vitesse dans le style correspond la plupart du temps à une variation de point de vue, à une attitude mentale différente, et il ne serait peut-être pas impos-

sible de démêler en quoi consiste d'ordinaire la différence. Exactement, elle marque un certain passage de la jeunesse de l'esprit à sa maturité. Jeune, l'esprit vit *dans* sa pensée ; mûri, il vit *avec* elle, et l'écart entre les deux modes d'existence est d'une portée incalculable. Dans la jeunesse, l'esprit est au centre de sa pensée comme l'araignée au centre de sa toile ; du centre tout se développe, avec une sorte de régularité plane, de décours sinueux et tranquille qui échappe aux à-coups, aux encoches du temps, qui élude encore la résistance des choses. Mûri, l'esprit est avec sa pensée dans le même rapport que le cavalier avec sa monture. Tour à tour il l'excite, puis la retient ; mais quelque grand écuyer qu'il se montre, quelque étroite que soit sa prise, il n'adhère jamais à sa monture au point de s'identifier avec elle : à l'âge de la maturité la pensée devient, à un appréciable degré, un être libre, préservant une relative autonomie vis-à-vis de l'esprit même auquel elle se trouve attachée, et l'esprit le sait ; il sait aussi que ce n'est que par l'effet d'une illlusion de la jeunesse qu'il a jamais pu croire à une identification réelle. De cette vérité, dès la première *Introduction,* plus que quiconque Valéry a pris la mesure ; à tout moment son esprit se sait distinct de sa pensée, quelle qu'elle soit, — séparé d'elle par l'irréductible conscience ; mais comme à son *Monsieur Teste,* il a fallu à Valéry des années « pour mûrir ses inventions et pour en faire ses instincts » ; il a fallu tout le travail de la maturité pour que cette vérité — dont il avait jusqu'à l'ivresse savouré l'amertume — passât dans

son style et en trempât définitivement le glaive.

Jusqu'à présent nous n'avons eu pour objet que de décrire une certaine attitude mentale, et, puisque enfin il fallait choisir, nous avons choisi dans l'*Introduction* ce qui nous paraissait le plus propre à l'éclairer. C'est dire que de la pensée de Valéry nous avons envisagé plus encore le fonctionnement que les résultats auxquels elle atteint. Mais la fidélité même avec laquelle nous nous sommes appliqués à la suivre nous autorise peut-être à nous en évader momentanément afin de mieux pouvoir lui rendre justice. Comme tous les grands esprits de qui la grandeur est en raison directe de leur particularité, Valéry a une méthode, et une méthode qui lui est strictement personnelle ; mais parce que nul n'attribue moins d'importance que lui à la chétive idée de personnalité, que d'autre part seuls le retiennent les rapports de l'ordre le plus général, il s'ensuit que toutes les fois où il construit la figure de son propre esprit, Valéry opère comme s'il construisait la figure de l'esprit « en soi ». Il se trouve ainsi amené à abstraire, à détacher, à inscrire dans l'universel des qualités qui reçoivent le meilleur de leur sève de racines intérieures invisibles ou dédaignées. Valéry a beau réduire à l'épure la plus sévère son idée de l'homme de l'esprit, — il a beau se cerner de toutes parts, — toujours quelque chose de lui s'échappe qui nous atteint en plein centre. Ce quelque chose, nous ne saurions prétendre à le définir avec exactitude, mais nous nous refuserions encore bien davantage à arguer de notre impuissance pour lui dénier une existence

réelle. Qu'il me soit permis ici d'illustrer ma pensée par un exemple. Pendant longtemps un certain passage de *Note et Digressions* m'a fasciné au point de me faire subir un véritable envoûtement intellectuel ; le voici :

Si je commençais de jeter les dés sur un papier, je n'amenais que les mots témoins de l'impuissance de la pensée : génie, mystère, profond..., attributs qui conviennent au néant, renseignent moins sur leur sujet que sur la personne qui parle.

Pourtant si l'on accomplit l'effort de réflexion nécessaire pour se déprendre de l'attrait de ce point de vue, ne reconnaîtra-t-on pas que sous son air si strict il est peut-être un peu spécieux? Ces mots n'ont d'autre tort que d'essayer de traduire par leur caractère vague et approximatif l'incertitude même dans laquelle nous nous trouvons à l'égard de telles choses dont nous ne pouvons douter qu'elles soient, mais que nous n'avons nul moyen d'appréhender, de saisir, ni surtout de rendre directement : les mots ici sont honnêtes dans la mesure même où ils sont insuffisants ; c'est au contraire s'ils allaient plus loin qu'ils manqueraient à la probité scientifique.

N'importe, cette méthode, peut-être pour lui seul complètement valable, pour lui du moins s'affirme authentique et souveraine. « Trouver n'est rien, disait M. Teste, le difficile est de s'ajouter ce qu'on trouve. » Ici encore Valéry a rempli l'attente de son personnage. Tout en lui est resté original et tout lui est devenu naturel : il est aujourd'hui en son point de perfection. Sachant que « parmi tant d'idoles que nous avons à

choisir, il en faut adorer au moins une », Valéry a élu la précision, — et certes sa précision est sans prix, mais ne serait-ce pas à cause des purs, des multiples rayons qui s'y trouvent captés? Ne serait-ce pas parce que, au delà même de la précision géométrique, — par la netteté des contours, l'éclat immobile et solitaire, l'extrême concentration des feux, la précision de Valéry est une précision astrale? Au risque de lui déplaire en faisant usage d'un mot par lequel il sera sans doute aussi choqué que l'était, selon lui, Léonard par l'hypothèse spiritualiste, je ne puis m'empêcher de conclure avec le vers de Wordsworth sur Milton :

Thy soul was like a Star, and dwelt apart (1).

Janvier-mars 1920.

(1) Ton âme était comme une étoile, et existait d'une existence séparée.

SUR « LES FORCES ÉTERNELLES » DE MADAME DE NOAILLES

Ta parole joyeuse a des mots despotiques,
Tes yeux sont si puissants, ton aspect est si fort,
Que les rois d'Orient ont dit dans leurs cantiques
Ton regard redoutable à l'égal de la mort ;
Chacun cherche à fléchir tes jugements rapides...
Mais ton cœur, qui dément tes forces intrépides,
Cède sans coup férir aux rudesses du sort.

Ta pensée a des bonds comme ceux des gazelles,
Mais ne saurait marcher sans guide et sans appui.
Le sol meurtrit ses pieds, l'air fatigue ses ailes,
Son œil se ferme au jour dès que le jour a lui ;
Parfois, sur les hauts lieux d'un seul élan posée,
Troublée au bruit des vents, ta mobile pensée
Ne peut seule y veiller sans crainte et sans ennui.

Je ne saurais relire ces strophes que Vigny adresse à la mystérieuse Éva de *la Maison du Berger* sans y voir comme une annonciation du génie même de Mme de Noailles : aucun des traits ici marqués qui ne lui convienne, qui ne se rattache à quelque point essentiel. Pressons ce texte, traversé de ces perçantes divinations poétiques à la profondeur desquelles ne

saurait atteindre la seule investigation du psychologue : c'est le moins indigne hommage que nous puissions rendre à l'auteur de ces *Forces éternelles* (1), où se poursuit aujourd'hui sans fléchir le cri nombreux et infatigable qui animait déjà en 1913 *les Vivants et les Morts*.

Annonciatrices, les strophes de Vigny le sont surtout en ceci qu'elles célèbrent la faculté qui s'impose dès que l'on ouvre un volume de vers de Mme de Noailles : l'élan, le bond. A l'origine, toujours chez elle l'élan, — un élan sans cesse renouvelé qui précède le bond brusque, unique, à la cime duquel, d'une main impatiente mais sûre, Mme de Noailles saisit, arrache presque ces « mots despotiques », trophées opimes de l'expression. C'est que, pour nous servir d'un terme que l'on cherche en vain à discréditer, mais dont précisément de tels livres montrent combien il est irremplaçable, Mme de Noailles n'écrit jamais qu'en état d'inspiration. Et si l'on objecte que tous les grands poètes en agissent ainsi, nous répondrons que l'inspiration leur a certes dicté leurs passages suprêmes, mais que l'art leur en a valu de presque aussi beaux, et que de leurs échecs, où ce qui subsiste de leur art parvient seul à sauver l'honneur, toute trace d'inspiration est le plus souvent absente. Or, l'œuvre de Mme de Noailles offre cette particularité qu'en un certain sens l'inspiration accompagne ses échecs aussi bien que ses triomphes : l'élan reste toujours présent ; c'est dans

(1) Comtesse de Noailles, *les Forces éternelles* (éd. Arthème Fayard, 18-20, rue du Saint-Gothard).

le bond que la direction a dévié. Là gît peut-être l'explication de l'incapacité où nous nous trouvons de prendre ses échecs très au sérieux, — ainsi que de la futilité dont sont empreints à nos yeux les conseils que croient devoir de temps à autre lui adresser certains critiques. Ce que dans une pièce moins réussie, l'inspiration n'a pas emporté, le travail ne le lui obtiendra pas : il faut toujours qu'elle soit

Sur les hauts lieux d'un seul élan posée.

Sans prétendre rivaliser avec ses accents lorsqu'ils s'élèvent jusqu'au sublime, les artistes pourraient à bon droit lui envier plus d'un chef-d'œuvre qui témoigne d'un art accompli, mais ces chefs-d'œuvre mêmes, c'est encore l'inspiration, ce n'est pas l'art qui les lui a donnés, — l'inspiration aux heures où, entre deux vols, elle se mire et se joue en quelque sereine oasis ; — et tandis qu'un artiste qui est artiste avant tout a soin d'assurer à chaque pièce une entière unité d'impression, il arrive parfois que Mme de Noailles, au dernier vers, déchire, d'un geste de la plus impérieuse beauté, la délicate toile magique qu'elle s'était plu un moment à tisser, — et s'évade. Je n'en veux pour exemple que la pièce intitulée : *Une heure d'été*, — sœur de ces purs, de ces parfaits Corot où la coupole d'un ciel inaltérable s'arrondit au-dessus du sobre paysage italien :

Un store jaune, un rosier rose,
L'azur compact et scintillant
Qui parmi les maisons repose
Comme un lait bleu dans un bol blanc.

Une abeille, mol équilibre,
Poids vibrant, velouté, penché,
Qui s'enchaîne aux fleurs, et puis, libre,
Semble en volant se pourchasser.

Le silence, fleuve limpide,
Où, calme navigation,
Indéfiniment se dévident
De fines intonations.

Voilà la beauté pure et pleine
D'un jour par les dieux composé ;
Mais, ô Nuit, comme vous brisez
Cette ineffable porcelaine...

Si le mot inspiration apparaît en effet indispensable, le devoir du critique n'en reste pas moins toujours le même : chercher à déceler ce que ce mot recouvre. Dans le cas qui nous occupe, nous avons vu que c'était la faculté d'élan, mais, cet élan lui-même, d'où provient-il? Un jour que nous nous entretenions de Stendhal, Paul Bourget laissa échapper devant moi cette parole profonde : « Sa sensibilité n'est jamais au point mort. » Don inappréciable qui se manifeste çà et là, chez un Stendhal, chez un Nietzsche, et que le génie lyrique de Mme de Noailles possède à un degré souverain. Comme un jet de rapides javelots, ses vers semblent toujours riposter aux multiples appels — persuasifs ou stridents — qui tournoient incessamment autour d'elle, et que lui adressent la nature, les passions humaines et les astres. Dans le temps même où elle leur répond, elle a l'air de flatter de la main ces grands adversaires contre qui elle se débat, mais dont

elle ne pourrait se passer, et avec lesquels elle vit dans une sorte de compagnonnage orageux et farouche :

J'ai cessé de t'aimer, Vie excessive et triste,
Mais tu t'agrippes à mon corps,
Mon être furieux veut mourir, et j'existe !
Et ta force me crie : « Encor ! »

Je me hausse en souffrant jusqu'au néant céleste,
Mais tes pieds d'aigle sont sur moi ;
Et plus je te combats, Destin sournois et leste,
Plus notre embrassement s'accroît.

Quel plaisir désormais, ou quelle accoutumance
Mêlerait nos yeux ennemis?
Je ne peux pas vouloir que toujours recommence
Une chance éclose à demi.

J'ai tout aimé, tout vu, tout su ; la turbulence
M'aurait fait marcher sur les flots,
Tant le suprême excès a le calme et l'aisance
Des larges voiles des vaisseaux !

Le plaisir, — c'est-à-dire amour, force, prière, —
Eut en moi son prêtre ébloui ;
Je ne puis accepter de tâche familière,
J'étais vouée à l'inouï !

Je ne peux pas vouloir que toujours se prolonge
Un chemin qui va décroissant ;
Le réel m'offensait, la tempête et le songe
Secouraient mon âme et mon sang.

Les trois génies que j'ai nommés plus haut ont ceci de commun qu'ils donnent à l'âme du ton. Le branle qu'ils lui communiquent est dans une certaine mesure indépendant des choses mêmes qu'ils expriment. On

ouvre un recueil de Mme de Noailles : aussitôt, comme au lancer du cerf, il semble que sonne la fanfare, et à ce signal, alerte, désincarné, l'esprit bondit sur la trace. Nous nous sentons à la fois plus légers et plus robustes : délivrés de notre morne appesantissement, nous affrontons le spectacle de l'univers, le drame de l'existence, d'un regard droit et vif avec des forces subitement accrues (1). Tant est incalculable le stimulant que nous apporte un génie qui n'a jamais accepté l'acceptation. Nulle part ne se marque mieux que dans l'acte d'accepter une certaine disjonction entre le point de vue purement moral et celui du génie créateur : si l'acceptation — non certes de soi-même, mais de tout ce qui est compris sous ce vocable générique, vague en apparence, mais, dans la pratique, de la plus grave, de la plus menaçante précision : les autres — est presque toujours une vertu morale, — le porche, sinon le chœur de la sainteté, — il est des climats de l'esprit, au premier rang desquels figure cet enthousiasme que Platon dénomme à la fin du *Phèdre* la quatrième espèce de démence, — et qui est le climat même du lyrisme en ce qu'il a de plus sacré, — où la substitution au dithyrambe d'une forme quelconque d'acceptation équivaut pour le génie créateur à une manière de suicide. La seule acceptation qui lui soit permise parce qu'elle lui est ordonnée, c'est l'exer-

(1) Si Mme de Noailles nous fait éprouver ce sentiment, c'est qu'elle-même le ressent à l'égard de ceux qu'elle appelle les Héros. Voir l'admirable pièce qui porte ce titre, et par laquelle s'achèvent *les Éblouissements*.

cice dans toute sa plénitude de ce pouvoir privilégié que rien ici-bas ne remplace. Le courage envers son propre génie, — cette intrépidité qui consiste à garder perpétuellement le contact avec lui, afin de toujours chanter sous le signe de l'inspiration, — vertu rare, épuisante, méconnue le plus souvent, qui ne se laisse d'ailleurs deviner que de fort loin ; il s'en faut que tous les génies soient à cet égard sans reproche : peu l'auront pratiquée avec une aussi diligente ferveur que Mme de Noailles. Elle est à la fois la prêtresse de l'autel et la flamme qui s'y consume.

Ainsi que *les Vivants et les Morts*, *les Forces éternelles* nous montrent Mme de Noailles au zénith de sa puissance. S'il n'est rien dans ce volume qui l'emporte sur certaines pièces du précédent recueil, il faut l'entendre dans le sens où l'on ne saurait dire que la sibylle lybique surpasse la sibylle de Delphes (1). Comme tous les grands épanchements du jet lyrique à l'état pur, les *Psaumes* et le *Cantique des Cantiques*, les impalpables effusions, la fuite dans la lumière d'un Shelley, l'infini déferlement des vagues chez un Swinburne, les *Méditations* et les *Harmonies* de Lamartine, un livre de vers de Mme de Noailles n'a pas, à proprement parler, d'autre sujet que cet épanchement lui-même :

(1) J'ai plaisir à me rencontrer ici, comme sur tant d'autres points, avec Jean-Louis VAUDOYER, qui vient de publier sur « les Forces éternelles » (*Revue hebdomadaire*, 25 décembre) une de ces études dont seuls les poètes se révèlent capables. Jean-Louis Vaudoyer se montre particulièrement bien inspiré en désignant Lamartine et Marceline Desbordes-Valmore comme les deux poètes français avec lesquels Mme de Noaîlles présente le plus d'affinités.

suivant le rythme tantôt glissant, tantôt martelé selon lequel l'inspiration le scande, il s'enlace ou se noue à tel thème ou à tel autre. Mais ceux-ci ne sont jamais que l'occasion et, si l'on veut, le lieu du miracle. Aussi convient-il de ne voir dans les divisions du volume et dans les titres mêmes des poèmes que des indications nécessairment flottantes. Dans *les Forces éternelles*, un sujet cependant s'est imposé du dehors à Mme de Noailles : la guerre ; et c'est à la guerre que sont consacrés les poèmes qui constituent la première section de l'ouvrage. Certains d'entre eux possèdent à un degré éminent le caractère du chef-d'œuvre, de la médaille frappée une fois pour toutes. Si le génie de Mme de Noailles ne s'est pas montré inégal à cette tâche accablante, c'est que précisément son esprit a subi l'événement jusqu'au fond, qu'il a été comme terrassé par lui et, pour une fois, humilié. Pas un instant elle ne cherche à usurper le rôle qui ne revient qu'au combattant, à rivaliser pour ainsi dire verbalement avec lui. Le poème intitulé *Aux soldats de* 1917 définit avec une grande noblesse son attitude qui témoigne d'un embarras nouveau pour elle, et d'autant plus touchant.

Les vers que l'on écrit en songeant aux batailles
Tremblent de se sentir hardis.
Que peut le faible chant dont mon âme tressaille,
Puisque les soldats ont tout dit?...

O soldats patients, sérieux, sans emphase,
Qui contemplez votre labeur,
Concevez que la vaine activité des phrases
Nous confonde et nous fasse peur !...

C'est à votre secret, que vos cœurs nous refusent,
A ces grands cris que vous taisez,
Que j'adresse aujourd'hui, maladroite et confuse,
Cet humble hommage malaisé...

Elle ne se reconnaît pas le droit de troubler le tête-à-tête du combattant et de son destin : elle interdit à son imagination l'accès du champ de bataille pendant l'action, l'appréhension directe de la lutte, — et ceux qui savent jusqu'où s'étend l'infaillibilité de son pouvoir de divination visuelle distingueront ici un haut et méritoire sacrifice, non l'effet d'un calcul prudent. Si elle décrit, ce n'est jamais l'endroit où le combat fait rage, mais bien au contraire celui d'où il s'est retiré et où

La Nature a repris son rêve négligent

comme en cette pièce sur *les Bords de la Marne*, dans laquelle, après tant de vaines et grandiloquentes évocations, apparaît pour la première fois le visage authentique, familier,

...Par delà les vallons et les monts,
On entend le bruit sourd et pâmé du canon
S'écrouler dans l'éther entre deux longues pauses.
Et puis le soir descend, le fleuve au grand renom,
A jamais ignorant de son apothéose,
S'emplit de la langueur du crépuscule, et dort.

Je regarde, les yeux hébétés par le sort,
La gloire indélébile et calme qu'ont les choses
Alors que les hommes sont morts...

Mais, volontairement sobres de descriptions matérielles, les poèmes de Mme de Noailles sur la guerre

révèlent une incroyable imagination des états de la pensée et du sentiment. Si elle s'est gardée d'assumer le rôle du combattant, en revanche elle n'a cessé de se mettre à sa place par l'esprit et par l'âme, — chacun des états que lui suggérait, que lui imposait son imagination, elle l'a pensé et senti jusqu'au bout. Elle a pressuré toutes les possibilités d'épreuves et de souffrances de ceux qui ont fait la guerre, — et cela parce qu'elle avait posé d'abord qu'il était impossible de les deviner toutes :

> Mais nous ne savons pas, nul ne saura, leur mère
> Elle-même ne saura point
> Parfois quelle tristesse, hélas ! quelle eau amère
> Vient noyer leur cœur ferme et joint.
>
> Jamais nous ne saurons ce que vraiment ils pensent,
> Tout seuls, chacun seul avec soi,
> Quand ils goûtent, chacun tout seul, dans le silence,
> Ce qui peine et ce qui déçoit !

Je ne veux pas dire les épreuves, les souffrances particulières à tel ou tel — celles justement auxquelles font allusion ces strophes — mais les épreuves, les souffrances communes à tous, et par là les poèmes de Mme de Noailles s'accordent merveilleusement avec le caractère de sublime anonymat dont fut empreinte toute la guerre. Par la plus pathétique contradiction, le seul geste qui soustrait l'homme à l'anonymat, c'est la mort : seule dans cette guerre, la mort, au moment même où elle lui en retire l'usage, lui octroie l'individualité. En deux extraordinaires poèmes, *Celui qui meurt* et *le Jeune Mort*, Mme de Noailles a fixé cette

contradiction : son génie pèse sur les deux pôles du formidable événement.

La seconde section : *Ame des paysages*, renferme les pièces où se pressent, allègres et drues, les sensations toujours renaissantes qu'éveillent chez Mme de Noailles, non cette fois la contemplation de la nature en son ensemble, mais le spectacle de ses innombrables et vivaces manifestations. La sensation, ainsi que l'image ou l'épithète par lesquelles elle se traduit, reste aussi immédiate qu'il y a vingt ans : à lire ces pièces, on éprouve parfois une joie analogue à celle que donne par une claire matinée florentine la découverte, dans chaque nouvelle cellule du couvent de Saint-Marc, d'une fraîche et florale peinture d'Angelico. Nous ne pouvons citer ici la plus belle de ces pièces : *Etranger qui viendras*, où au sortilège habituel s'allie le suave décours d'une composition négligemment accomplie. En voici une autre, prise parmi les plus brèves :

La noble nuit est sans langueur,
Toute pure, calme, frétée
Pour naviguer sans bruit ni heurt
Sur la nette et froide senteur
Qui comble la nue argentée.
Ah ! cette cristalline odeur,
Méditative et solennelle,
Dans cette vide immensité
Où mon esprit déploie une aile,
Cette froide odeur, d'où vient-elle,
Cette odeur de la nuit d'été ?
Rien que le vent et les étoiles,
Ce sont deux puretés égales,

Et sur cet océan d'acier
Composé d'ombre et de silence,
Mon rêve lentement s'avance
Comme un vaisseau dans des glaciers...

En tête de la troisième partie, *Poèmes de l'esprit*, Mme de Noailles, qui a toujours su choisir ses épigraphes, inscrit cette parole de Nietzsche :

Où est ma demeure? C'est elle que je demande, que je cherche, que j'ai cherchée, elle que je n'ai pas trouvée. O éternel partout, ô éternel nulle part, ô éternel en vain.

et rien ne correspond mieux à l'impression générale qui monte de cette série de pièces où sont rejoints les accents les plus altiers des *Vivants et des Morts*, mais puisque enfin il faut choisir, j'ai hâte d'arriver à ces *Poèmes de l'amour* qui couronnent le livre, et dans lesquels Mme de Noailles nous dévoile, si je ne me trompe, une face nouvelle de son génie. Les lyriques les plus sublimes ne sont pas nécessairement ceux qui écrivent les poèmes d'amour les plus profonds ni les plus particuliers ; précisément parce que pour eux le mot amour est en un certain sens le seul, il possède à leurs yeux comme une signification universelle, et il se dilate avec tant d'ampleur que l'on ne rencontre que rarement dans leurs œuvres ce resserrement au cœur même de l'amour, dans l'acception stricte du terme, par quoi le poème se charge, se sature d'expérience. Incomparables dans les jaillissements, les ardeurs, les grands accès de détresse métaphysique de l'amour, l'orientation même de leur génie

ne les porte guère à se replier sur les puits qu'emplissent ses trésors, non plus que sur le labyrinthe de ses ténébreux souterrains. Jusqu'à présent, ainsi qu'il est naturel aux poètes de cette fière lignée, les vers d'amour de Mme de Noailles semblaient préférer la hauteur du vol à la laborieuse descente du mineur dans les entrailles de la terre. Sans rien perdre de leur élan, ses derniers poèmes au contraire dénotent la connaissance la plus profonde — une connaissance familière, lourde comme un aveu, vive comme une offense — de toutes les assises, de tous les arrière-plans de l'amour. Mme de Noailles jette son filet, et aussitôt remontent à la surface, comme de beaux poissons qui frétillent encore, les plus éclatantes proies. Dégagée de toute préparation, et des coutumières lenteurs dont celle-ci s'accompagne, cette capture sans cesse renouvelée de la vérité profonde nous perce d'un plaisir aigu qui est presque sans analogue.

Les femmes, mon amour, craignent la rêverie.
Tu ne peux pas savoir de quel poids la langueur
Les accable. Le soir, quand la calme prairie
Émet des parfums frais comme un sorbet d'odeur,

Quand le vent noir circule, invisible danseuse,
Et semble vouloir plaire aux astres attentifs,
Quand, au bas du coteau un train prompt et furtif
Lance comme un torrent sa force aventureuse,

Quand sur la ville calme et que l'ombre abolit,
Tout à coup le suave et copieux silence
Noblement se construit, navigue et se balance,
Aérien vaisseau sur l'éther amolli,

Les femmes sont sans joie, et se désintéressent
Du sublime univers plein de vœux inconnus ;
L'esprit bouleversé, ces ardentes prêtresses
S'épouvantent du rêve en leur cœur contenu.

Amants, ayez pitié de ces bêtes divines,
Aimez ce corps qui meurt, ce corps qui va mourir,
Ces fronts contemplatifs que la beauté chagrine,
Que rien, hormis l'amour, ne pourrait secourir !

Les femmes ne sont pas romanesques, l'espace
Qui séduit leurs regards et les vient envahir,
Ne leur offre jamais aucun but qui dépasse
L'éblouissement grave et constant du désir !

Ne leur demandez pas d'être amplement sincères,
Les mots ne servent pas leur vaste vérité,
Ces rêveuses, tandis que vos bras les enserrent,
Poursuivent le divin parmi la volupté.

Ne leur demandez pas d'être humblement fidèles,
Leur cœur puissant a droit à d'infinis détours ;
Leur détresse ressemble à ces cris d'hirondelle
Qui jettent sur le soir tant d'adieux et d'amour !

Lorsque leur turbulent et confiant désordre
S'abat entre vos mains dans leurs instants sacrés,
C'est l'immense univers qui leur donne des ordres,
Et vous n'êtes jamais qu'un répit préféré.

Rien d'autre que l'amour n'occupe ces furies ;
Leur douceur, leur bonté n'est qu'un humble présent
Que leur âme attentive, anxieuse et meurtrie,
Accorde à vos désirs, moins que les leurs puissants !

Un poète qui profère de telles vérités — et la dernière partie des *Forces éternelles* en est remplie — dispense de bien des psychologues.

Décembre 1920.

SUR « LA SYMPHONIE PASTORALE » D'ANDRÉ GIDE

D'où naît le limpide bonheur dont la vue d'un cristal de roche emplit à la fois l'œil et l'esprit? C'est que, pour y être captée, l'eau ne cesse pas de transparaître. Lorsque je songe à André Gide, cette image revient parfois visiter ma pensée ; son œuvre participe des deux règnes, du minéral et du liquide, — mais celui-ci ne s'y recueille que dans des aiguières de cristal.

Cette pureté cristalline est une des formes que prend le plus volontiers la prose française, maniée par un écrivain authentique ; mais d'ordinaire elle ne la prend qu'au prix de certains sacrifices. Saint-Evremond lui-même, pour qui Gide marque une prédilection justifiée, l'eût-il aussi souvent atteinte si la stricte étiquette de son siècle ne lui eût interdit d'agiter « des questions qu'on devrait traiter avec beaucoup de mystère et de secret » : relisez plutôt ce qu'il dit de la théologie dans son « Jugement sur les sciences où peut s'appliquer un honnête homme ». Mais Gide, lui, n'a jamais admis de sacrifier quoi que ce fût de lui-même, et cependant

seul parmi nous il détient le privilège de cette résonance. A cet égard, rien que comme écrivain, — comme maître et comme gardien de la langue, — sa position est aujourd'hui unique. Avant d'aborder son dernier livre, *la Symphonie pastorale,* il n'est pas inutile de la préciser.

***

Pour définir la position de Gide écrivain, il faut momentanément, parmi les traits multiples dont se compose sa complexe originalité, faire saillir l'un d'entre eux qui, à l'examen, ne se révèle pas le moins surprenant, ni surtout le moins méritoire. Alors que nombre d'écrivains, à qui l'on a trop répété que la clarté est le génie même de la langue française, prétendent indûment l'identifier avec le vide de leurs propres esprits, — d'autres au contraire, qu'anime le seul souci de s'exprimer tout entiers, dépouillent envers la langue toute retenue, et semblent parfois se complaire dans les supplices qu'ils lui infligent. Si, sous la poussée du tempérament, l'individualité ainsi mise à jour se révèle d'une réelle puissance, il advient que le temps accomplisse son œuvre, et qu'il annexe, qu'il incorpore à notre littérature plus d'une précieuse conquête. A ceux-là, Gide est toujours prêt à faire accueil et même fête, à saluer en eux de nouveaux visages du génie français. Lui cependant en agit différemment : ne penser qu'en homme, sans de l'homme rien écarter, rien considérer comme étranger, mais n'écrire qu'en français, — inclure l'humanité du vers de Térence dans la pure musique

du langage racinien, tel est l'objet qu'il se propose. Pour reprendre la vigoureuse image de Bossuet dans le *Traité du libre arbitre*, Gide a toujours su « tenir fortement comme les deux bouts de la chaîne, quoiqu'on ne voie pas toujours le milieu par où l'enchaînement se continue ». Ce milieu, dans le cas de Gide, c'est le secret d'un art où une chose n'est jamais au détriment de l'autre, — duquel on ne peut même pas dire que l'accent porte davantage tantôt ici et tantôt là : l'équilibre est parfait, mais on répugne presque à employer le mot qui sent l'effort, tant le mouvement reste naturel, spontané, — la douce inclinaison d'une pente, non le plateau que l'on a gravi.

Mais si, de la forme on remonte jusqu'à la matière informée, c'est alors que le cas de Gide apparaît dans toute sa particularité. Il existe quelques très purs écrivains qui n'ont rien refusé à leur esprit, qui ont rendu la main à chacune de ses sollicitations, mais chez eux cette alacrité intellectuelle repose sur un fond de sérénité, sur un bonheur intérieur, ingénu et paisible : — et c'est cette sérénité précisément qui donne aux évolutions de leur esprit la liberté et la grâce du vol des oiseaux, qui aspire à rejoindre par là une sérénité plus immatérielle encore. Tel ce Joubert — *Platone platonior*, — mais qui écrivait à Mme de Beaumont : « Ayez le repos en amour, en estime, en vénération, je vous en supplie les mains jointes. » Or, de sérénité, Gide n'en connaît point ; il ne faudrait pas le défier, car il pourrait bien l'acquérir ; j'imagine néanmoins que chez lui elle demeurerait toujours un senti-

ment un peu factice. La matière, le sujet propre de son œuvre, c'est l'inquiétude ; mais le mot inquiétude ne suffit pas, il ne va pas assez au fond : l'inquiétude, mouvement par lequel on est porté d'un point à un autre, mais qui n'implique pas qu'en chacun de ces points, dans le moment où on l'occupe, on soit nécessairement troublé. Le trouble, — mot lourd, pesant, qui rend le son mat et opaque de la chose même qu'il exprime, — voilà le mot qui traduit le mieux l'état permanent de Gide, l'élément qui chez lui a toujours l'air de bouger, mais qui ne bouge que dans ses manifestations, et dont l'essence, le noyau, d'un volume que l'on retrouve chaque fois identique, régit l'incessant dynamisme de son esprit. Ce trouble, devant tout, à chaque instant, Gide le ressent, et parce qu'il le ressent, il lui faut le communiquer à ceux dont il estime qu'ils méritent d'être troublés. Susciter le trouble chez les meilleurs, empêcher que ne les envahisse ce confort de l'esprit, — le péché suprême à ses yeux, celui pour lequel il n'y a pas de rémission, — il ne conçoit pas de tâche à laquelle il se sente plus impérieusement appelé ; mais c'est dans l'accomplissement de cette tâche, dans la manière dont il s'en acquitte, qu'il porte une grandeur toute humaine, et sur laquelle je ne vois pas que l'on ait toujours assez insisté. « Il est indigne des grands cœurs de répandre le trouble qu'ils ressentent. » Oui, mais la stoïque parole de Clotilde de Vaux, c'est Alissa qui la recueille ; Gide ne la prend pas à son compte, ou du moins il ne l'y prend que pour autant qu'il s'est projeté en Alissa, qu'il portait

en lui la possibilité de la créer. Une fois créée pourtant, Alissa lui fait en quelque sorte retour : d'elle il se sent responsable, et l'engagement auquel en son propre nom il n'eût pas souscrit, voici que pour elle il le contracte, il s'y oblige, — et maintient vivantes en lui-même ces régions de son être intime grâce auxquelles tour à tour chacune de ses créations prit naissance, et à travers l'intermédiaire desquelles elle pourra continuer de faire entendre sa voix. Il y a là un tact d'une nature toute spéciale, qui n'est pas le tact pour ainsi dire professionnel de certains grands artistes, et qui pas davantage n'est la faculté acquise de « l'honnête homme » : c'est une qualité humaine avant tout, et qui apparaîtrait simple si en fait personne, ou presque, ne s'avisait de la mettre en pratique : un toucher infiniment sensitif, infiniment respectueux de la sensibilité d'autrui, et qui chez Gide se décèle par je ne sais quel tremblement de l'expression. Il semble qu'il y ait chez lui comme un double mouvement ; dès que de sa pensée il aperçoit le véritable visage, sa divination toujours active de ce que les autres pourront éprouver, sa crainte de les blesser — qui n'est jamais chez lui déviation de l'esprit, mais scrupule du cœur — le contraignent de se reprendre en main, — mais il ne l'a pas plus tôt fait que du cœur, le scrupule gagne l'esprit, et le besoin profond d'entière sincérité le force à découvrir, à dénuder toute sa pensée. Du petit ouvrage intitulé *le Prométhée mal enchaîné* qui, sous le couvert de la fantaisie et du divertissement, introduit bien avant dans la connais-

sance de Gide, j'extrais ces deux passages significatifs. Parvenu au milieu de sa conférence, Prométhée s'interrompt, étreint par l'émotion :

La phrase s'étranglait dans sa gorge, les larmes empêchaient sa voix de porter.

— Pardonnez-moi, messieurs, — reprit-il, un peu plus calme, — pardonnez-moi de vous dire des choses si graves ; mais si j'en savais de plus graves, c'est celles-là que je dirais...

et après la mort de Damoclès, le dialogue suivant s'engage :

— O ! disait Prométhée à Coclès, quittant la chambre mortuaire — tout cela est horrible ! la fin de Damoclès me bouleverse. Est-il vrai que ma conférence soit cause de sa maladie?

— Je ne puis l'affirmer, dit le garçon, mais je sais tout au moins qu'il fut très remué pour ce que vous disiez de votre aigle.

— De notre aigle, reprit Coclès.

— J'étais si convaincu, dit Prométhée.

— C'est pourquoi vous le convainquites... votre parole était très vive...

— Je pensais qu'on n'écoutait pas... j'insistais... si j'avais su qu'il écoutait...

— Qu'eussiez-vous dit?

— La même chose, balbutia Prométhée (1).

***

Le trouble du fond transparaissant sous la limpidité de la forme, — jamais Gide n'a résolu le problème avec une plus parfaite maîtrise que dans *la Symphonie*

(1) André Gide, *le Prométhée mal enchaîné*, p. 98, 129-130 « Mercure de France ».

pastorale (1). La transparence est telle cette fois qu'il semble qu'elle ne se borne plus à l'expression, mais bien, si contradictoire que cela puisse paraître, qu'elle ait communiqué au trouble lui-même quelque chose de sa propre limpidité. C'est que Gide dispose définivement de l'instrument qui lui convient : la justesse avec laquelle il en joue s'accompagne d'une entière liberté, et il lui suffit aujourd'hui de l'indication la plus légère pour que nous répondions à son appel, et que notre âme rende le son que d'elle il sollicite. Mais c'est dans la qualité de chacune de ces indications que se décèle toute l'efficace de la discrétion en art, lorsqu'au lieu de naître de la seule politesse de l'usage, elle correspond au tressaillement d'une sensibilité particulière. Bien que le mot de récit ne figure pas sur la couverture de *la Symphonie pastorale* — sans doute parce que celle-ci assume la forme du journal, — j'imagine que dans l'esprit de son auteur *la Symphonie pastorale* ne s'en rattache pas moins à ce genre du récit auquel nous devions déjà *l'Immoraliste* et *la Porte étroite*, —

(1) André GIDE, *la Symphonie pastorale* (éditions de la « Nouvelle Revue française »). Je tiens à signaler trois articles dans lesquels, à des points de vue différents, les mérites du livre sont excellemment appréciés : celui de François LE GRIX (*Revue hebdomadaire*, septembre 1920), celui de Jacques BOULENGER (*l'Opinion*, octobre 1920) et celui d'Albert THIBAUDET (*Nouvelle Revue française*, octobre 1920). Sur l'œuvre de Gide jusqu'en 1910, je ne saurais trop recommander le travail d'ensemble de Jacques RIVIÈRE que l'on trouvera dans le volume intitulé : *Études* (éditions de la « Nouvelle Revue française »), et qui contient les pages les plus profondes et les plus pénétrantes qui aient été écrites jusqu'à présent sur notre sujet.
L'article de Jacques Boulenger a été recueilli depuis dans *...Mais l'art est difficile* (2e série).

qui par ses dimensions modérées s'adapte si bien aux proportions élégantes du génie français, et dans le cadre duquel Gide a su faire tenir tout l'essentiel de sa pensée. Se ralliant chaque jour davantage à cette conception plus large du roman dont s'inspirent les grands romanciers russes et anglais, Gide, en ce qui concerne ses ouvrages, a préféré jusqu'à présent réserver le terme ; mais l'indication, entre ses mains, aiguille si constamment en profondeur que, sans vouloir préjuger l'avenir, l'on en arrive presque à se demander ce qu'un tel art pourrait gagner à s'étendre. Toutes les fois où dans *la Symphonie pastorale* un point vient à être touché, c'est toujours un de ces points que l'on est bien obligé d'appeler les points d'humanité, — un de ceux où affleure toute la vulnérable complexité humaine : le toucher de Gide agit ici à la manière de la baguette du sourcier, et l'eau, qui depuis un certain temps là s'amassait, afflue et jaillit sous la moindre pression. Il est dans *la Symphonie pastorale* plus d'une scène, plus d'un entretien où d'un bout à l'autre il semble que, par-dessous la prudente retenue des paroles qui s'échangent, l'on perçoive les vibrations successives dont chacun des interlocuteurs est ébranlé. Je citerai l'une de ces scènes : la conversation entre le pasteur et sa femme, rapportée dans le premier cahier à la date du 10 mars : je ne me dissimule pas tout ce que ces pages perdent à être isolées du contexte, mais comme mon objet dans ces articles n'est à aucun degré de résumer un livre, ni surtout d'en remplacer la lecture, mais bien au con-

traire d'inciter à ce qu'on l'accomplisse, je ne le regrette qu'à demi. A cet instant du récit, le pasteur ignore tout encore de la nature véritable des sentiments que lui inspire Gertrude, la jeune aveugle qu'il a recueillie, — et il n'ignore pas moins que sa femme Amélie les a, elle, devinés : son fils Jacques lui a avoué la veille son amour pour Gertrude et son désir de l'épouser ; sans pénétrer les motifs du violent déplaisir que lui cause cette nouvelle, le pasteur a refusé son consentement et obtenu de son fils la promesse de s'éloigner.

10 mars.

Notre maison est si petite que nous sommes obligés de vivre un peu les uns sur les autres, ce qui est assez gênant parfois pour mon travail, bien que j'aie réservé au premier une petite pièce où je puisse me retirer et recevoir mes visites ; gênant surtout lorsque je veux parler à l'un des miens en particulier, sans pourtant donner à l'entretien une allure trop solennelle, comme il adviendrait dans cette sorte de parloir que les enfants appellent en plaisantant : le lieu saint, où il leur est défendu d'entrer ; mais ce même matin, Jacques était parti pour Neuchâtel, où il devait acheter ses chaussures d'excursionniste, et, comme il faisait très beau, les enfants, après déjeuner, sortirent avec Gertrude, que tout à la fois ils conduisent et qui les conduit. (J'ai plaisir à remarquer ici que Charlotte est particulièrement attentionnée avec elle.) Je me trouvai donc, tout naturellement, seul avec Amélie à l'heure du thé, que nous prenons toujours dans la salle commune. C'était ce que je désirais, car il me tardait de lui parler. Il m'arrive si rarement d'être en tête à tête avec elle que je me sentais comme timide, et l'importance de ce que j'avais à lui dire me troublait, comme s'il se fût agi non des aveux de Jacques, mais des miens propres. J'éprouvais aussi, devant que de parler, à quel point deux êtres, vivant somme toute

de la même vie, et qui s'aiment, peuvent rester (ou devenir) l'un pour l'autre énigmatiques et emmurés ; les paroles, dans ce cas, soit celles que nous adressons à l'autre, soit celles que l'autre nous adresse, sonnent plaintivement comme des coups de sonde pour nous avertir de la résistance de cette cloison séparatrice et qui, si l'on n'y veille, risque d'aller s'épaississant.

— Jacques m'a parlé hier soir et ce matin, commençai-je, tandis qu'elle versait le thé ; et ma voix était aussi tremblante que celle de Jacques hier était assurée. Il m'a parlé de son amour pour Gertrude.

— Il a bien fait de t'en parler, dit-elle sans me regarder et en continuant son travail de ménagère, comme si je lui annonçais une chose toute naturelle, ou plutôt comme si je ne lui apprenais rien.

— Il m'a dit son désir de l'épouser ; sa résolution...

— C'était à prévoir, murmura-t-elle en haussant légèrement les épaules.

— Alors tu t'en doutais? fis-je, un peu nerveusement.

— On voyait venir cela depuis longtemps. Mais c'est un genre de choses que les hommes ne savent pas remarquer.

Comme il n'eût servi à rien de protester, et que du reste il y avait peut-être un peu de vrai dans sa repartie, j'objectai simplement :

— Dans ce cas, tu aurais bien pu m'avertir.

Elle eut ce sourire un peu crispé du coin de la lèvre, par quoi elle accompagne parfois et protège ses réticences, et en hochant la tête obliquement :

— S'il fallait que je t'avertisse de tout ce que tu ne sais pas remarquer !

Que signifiait cette insinuation? C'est ce que je ne savais, ni ne voulais chercher à savoir, et passant outre :

— Enfin, je voulais entendre ce que toi tu penses de cela.

Elle soupira, puis :

— Tu sais, mon ami, que je n'ai jamais approuvé la présence de cette enfant parmi nous.

J'avais du mal à ne pas m'irriter en la voyant revenir ainsi sur le passé :

— Il ne s'agit pas de la présence de Gertrude ; repris-je, mais Amélie continuait déjà :

— J'ai toujours pensé qu'il n'en pourrait rien résulter que de fâcheux.

Par grand désir de conciliation, je saisis au bond la phrase :

— Alors tu considères comme fâcheux un tel mariage. Eh bien ! c'est ce que je voulais t'entendre dire ; heureux que nous soyons du même avis. J'ajoutai que du reste Jacques s'était docilement soumis aux raisons que je lui avais données, de sorte qu'elle n'avait plus à s'inquiéter : qu'il était convenu qu'il partirait demain pour ce voyage qui devrait durer tout un mois.

— Comme je ne me soucie pas plus que toi qu'il retrouve Gertrude ici à son retour, dis-je enfin, j'ai pensé que le mieux serait de la confier à Mlle de la M... chez qui je pourrais continuer de la voir ; car je ne me dissimule pas que j'ai contracté de véritables obligations envers elle. J'ai tantôt été pressentir la nouvelle hôtesse, qui ne demande qu'à nous obliger. Ainsi tu seras délivrée d'une présence qui t'est pénible. Louise de la M... s'occupera de Gertrude ; elle se montre enchantée de l'arrangement ; elle se réjouit déjà de lui donner des leçons d'harmonie.

Amélie semblant décidée à demeurer silencieuse, je repris :

— Comme il faut éviter que Jacques n'aille retrouver Gertrude là-bas en dehors de nous, je crois qu'il sera bon d'avertir Mlle de la M... de la situation, ne penses-tu pas?

Je tâchais par cette interrogation d'obtenir un mot d'Amélie ; mais elle gardait les lèvres serrées, comme s'étant juré de ne rien dire. Et je continuai, non qu'il me restât rien à ajouter, mais parce que je ne pouvais supporter son silence :

— Au reste, Jacques reviendra de ce voyage peut-être déjà guéri de son amour. A son âge, est-ce qu'on connaît seulement ses désirs?

— Oh ! même plus tard, on ne les connaît pas toujours, fit-elle enfin bizarrement.

Son ton énigmatique et sentencieux m'irritait, car je suis de naturel trop froid pour m'accommoder aisément du mystère. Me tournant vers elle, je la priai d'expliquer ce qu'elle sous-entendait par là.

— Rien, mon ami, reprit-elle tristement. Je songeais seulement que tantôt tu souhaitais qu'on t'avertisse de ce que tu ne remarquais pas.

— Et alors?

— Et alors je me disais qu'il n'est pas aisé d'avertir.

J'ai dit que j'avais horreur du mystère et, par principe, je me refuse aux sous-entendus :

— Quand tu voudras que je te comprenne, tu tâcheras de t'expliquer plus clairement, repartis-je d'une manière peut-être un peu brutale, et que je regrettai tout aussitôt ; car je vis un instant ses lèvres trembler. Elle détourna la tête puis, se levant, fit quelques pas hésitants et comme chancelants dans la pièce.

— Mais enfin, Amélie, m'écriai-je, pourquoi continues-tu à te désoler, à présent que tout est réparé?

Je sentais que mon regard la gênait, et c'est le dos tourné, m'accoudant à la table et la tête contre la main, que je lui dis :

— Je t'ai parlé durement tout à l'heure. Pardon.

Alors, je l'entendis s'approcher de moi, puis je sentis ses doigts se poser doucement sur mon front, tandis qu'elle disait d'une voix tendre et pleine de larmes :

— Mon pauvre ami !

Puis aussitôt, elle quitta la pièce.

Les phrases d'Amélie qui me paraissaient alors mystérieuses, s'éclairèrent pour moi peu ensuite ; je les ai rapportées telles qu'elles m'apparurent d'abord ; et ce jour-là je compris seulement qu'il était temps que Gertrude partît (1).

En présence d'une scène où aux nappes les plus souterraines du sentiment se superposent constamment les réactions vitales les plus subtiles, mais où la fusion est si absolue que rien ne se laisse dissocier, on se répète le mot de Benjamin Constant : « Il n'y a de vérité que dans les nuances. » Tout y est et rien ne sort. Une exquise frugalité préside au choix des détails matériels : ils n'entrent qu'en petit nombre, mais nul n'est traité comme indifférent. L'auteur les veut

(1) *La Symphonie pastorale*, p. 80-88.

humbles à dessein ; de chacun d'eux il se dégage comme une odeur de modestie ; aux pensées et aux sentiments seuls sont réservés la contention et l'inconscient orgueil dont elle s'accompagne. On songe à Lenain tel qu'on le voit maintenant au Louvre, — à ces tableaux où le décor garde toujours un parfum domestique et privé, où le drame se joue entièrement au dedans, derrière l'immobilité, la fixité passionnée des visages.

Un art de cet ordre excelle tout naturellement dans les préparations, mais il ne faut pas entendre le mot dans la seule acception dramatique : la préparation des événements. La préparation des événements eux-mêmes, et celle pour ainsi dire de l'atmosphère dans laquelle ils se produisent, sont toujours intimement associées : l'une ne saurait suffire sans l'autre. Dans *la Symphonie pastorale* — qui offre à cet égard quelque analogie avec les œuvres les mieux venues d'Ibsen — le rôle de l'artiste consiste à créer peu à peu une atmosphère, à rendre le lieu où se passe l'action un lieu habité, — dans le sens où l'on applique cette épithète aux pièces qui donnent l'impression que l'on s'y tient, qu'on y vit sans cesse. En un livre de cette nature, le problème que pose à l'artiste la création d'une atmosphère est un problème en quelque sorte double : il importe d'une part que l'atmosphère ne s'épaississe jamais au point d'étouffer les voix qui y résonnent, — mais il n'importe pas moins de l'autre qu'elle se soit partout insinuée, que rien ne demeure soustrait à la pénétrante douceur de sa persuasion, afin que chaque

parole qui y retentit puisse y retentir sans jamais détonner, n'être ni en deçà ni au delà, mais l'instant venu entrer — ainsi qu'on le dit d'un instrument de musique — avec toute sa lumineuse justesse.

Cet art des préparations, à deux parties harmonieusement concertées, Gide ne l'a jamais poussé plus loin que dans *la Symphonie pastorale* ; mais il survient un moment où de cet art même Gide devient la victime, et force est bien de reconnaître que la fin de *la Symphonie pastorale* tourne court. Sans que rien soit esquivé, nous assistons à la croissance graduelle de chacun des sentiments pris isolément et n'opérant qu'à l'intérieur ; mais au moment où ils éclatent tous au dehors, où, par l'effet de leur convergence, la crise se noue, — sitôt les événements déclenchés, l'invisible présence par qui le récit était soutenu, après la relation la plus brève se retire et nous laisse en plan. Gide ressemble ici à un homme qui avec le soin le plus minutieux aurait ensemencé son champ : la récolte s'annonce comme devant dépasser toutes les espérances, — puis au moment de lier en gerbes, Gide abandonne tout en l'état et s'en va.

A cette contradiction je crois apercevoir deux causes bien distinctes. La première reste d'ordre tout technique. La forme adoptée par *la Symphonie pastorale* est la forme du journal : or, cette forme présentait ici des avantages certains dont le principal consistait à assurer au livre un centre : la figure du pasteur ; autour de lui — et en fonction de lui seulement, — se groupent les autres personnages, mais cet avan-

tage cesse précisément d'en être un au point d'éclatement des événements. Le propre de la crise en effet, c'est que chacun de ceux qui y sont engagés revendique aussitôt sa pleine autonomie, exige de n'être plus traité que pour lui-même. La forme du journal, qui se prêtait à l'ensemencement, devenait inconciliable avec la récolte de tous les fruits. D'un goût si sûr en ces délicates matières artistiques, Gide s'en est sans doute rendu compte. Convenait-il à partir de ce point d'adopter une forme nouvelle? Mais ne risquait-on pas ainsi de rompre cette unité d'impression si parfaitement maintenue jusque-là ? Fallait-il donc se borner à ne nous transmettre que ce qui était communicable à travers la seule vision du pasteur? Pris entre la crainte de nuire à la pure beauté de son œuvre et l'impossibilité de se contenter d'une solution intermédiaire, Gide a préféré s'abstenir complètement : dans le simple énoncé de faits par où s'achève le livre, il a beau préserver le ton ; on le sent malgré tout pressé d'en finir.

Et ceci nous amène à la seconde cause de cette contradiction. Il semble que chez certains grands écrivains que l'art ne confisque pas au point d'imposer complètement silence à toutes les autres sollicitations de leur esprit, il survienne un moment où de l'œuvre qu'ils ont entreprise, qu'ils ont conduite avec amour, ils ne souhaitent rien tant que de s'évader. A de tels moments, seule une suprême patience parviendrait à mener l'œuvre à terme. Mais la patience justement est l'unique vertu qui soit d'ordinaire refusée à ces écri-

vains-là, car ils craignent toujours de vieillir sur leurs ouvrages. Nous avons noté dans notre précédent article l'incoercible besoin d'évasion qui s'empare à certains moments du génie de Mme de Noailles. Mais chez elle il naît du désir de rejoindre la direction naturelle de son inspiration qui est l'élan, non la saturation artistique. La forme personnelle de l'évasion chez Gide, — et nul plus que lui ne paraît en éprouver le besoin, — ressortit à des motifs tout différents. L'homme qui a écrit cette phrase où se peint si exactement son attitude : « En art, il n'y a pas de problèmes — dont l'œuvre d'art ne soit la suffisante solution (1) » est bien avant tout un artiste ; mais c'est un artiste à qui son esprit ne cesse de présenter des problèmes ou plutôt des drames qui tous s'offrent à la transmutation artistique, et dont chacun apporte avec soi comme un mode de vie nouvelle qu'il lui reste encore à vivre. S'attarder sur l'un d'entre eux, n'est-ce pas dès lors sacrifier des possibilités inexplorées, et frustrer ainsi l'art lui-même de ce dont il pourrait encore s'enrichir? Dans ce dilemme Gide se confie à l'intelligence du lecteur : ayant doublé avec lui les caps les plus dangereux, il lui laisse le soin d'aborder au port déjà en vue. Lui cependant repart aussitôt pour quelque nouvel et enivrant voyage : « Ne sens-tu pas toute la poésie de ce mot : lever l'ancre? »

Lorsque j'étais enfant, rien ne m'attirait plus, sur les cartes de géographie, que la configuration dentelée

(1) *L'Immoraliste*, préface, p. 9.

de certaines presqu'îles. Ouverte au vent du large, recueillant l'eau par tous les pores de ses innombrables petites criques, toujours reliée néanmoins à la terre ferme, — telle m'apparaît à ce jour l'œuvre d'André Gide : vigie avancée de l'esprit français, mais sur laquelle veille à son tour, tutélaire, la pure et mélodieuse mémoire de Jean Racine.

Janvier 1921.

MARCEL PROUST

I

LE COURAGE DE L'ESPRIT

Mais c'est surtout comme à des gisements profonds de mon sol mental, comme aux terrains résistants sur lesquels je m'appuie encore, que je dois penser au côté de Méséglise et au côté de Guermantes (1).

Avant d'aborder précisément *le Côté de Guermantes* dont le premier volume a paru il y a quelques mois, le devoir du critique consiste à opérer, dans la mesure de ses capacités et de ses forces, une de ces fouilles dont Marcel Proust ne cesse de lui donner l'exemple : en face d'une œuvre qui, par la richesse de ses apports et par la nouveauté de ses méthodes, marque une date d'une telle importance dans l'histoire de la psychologie aussi bien que dans celle du roman, une question préalable se pose : quelles sont les facultés, et, par-dessous ces facultés mêmes, quelle est, comme di-

(1) Marcel PROUST, *A la recherche du temps perdu*, t. I ; *Du côté de chez Swann*, p. 170 de l'édition en un volume (éditions de la *Nouvelle Revue française*).

rait un mathématicien, la constante, qui ont rendu la production de l'œuvre possible? Ainsi seulement, détournant un moment les yeux de l'éblouissante diaprure des surfaces, pouvons-nous espérer peut-être, sinon palper, du moins entrevoir les « gisements profonds », les « terrains résistants » qui soutiennent tout l'édifice.

***

Pour diverses et sans prix que soient les facultés dont témoigne l'œuvre de Marcel Proust, leur réunion même n'aurait pu suffire sans la présence d'une vertu intellectuelle qui leur sert de centre, d'où toutes rayonnent, et qui, jusque dans le caprice de leurs méandres, dirige, invisible, leurs multiples manifestations. Cette vertu, c'est le courage de l'esprit, — parmi les formes du courage la plus rare peut-être, la plus imparfaitement comprise aussi. Envisagée dans toute son étendue, telle que Marcel Proust la conçoit, cette vertu comporte plusieurs degrés dont l'ultime échappe, je ne dis pas seulement à la pratique, mais même à la perception d'un grand nombre d'entre nous. Elle part de la sincérité au sens général d'abord, puis au sens serré du mot : nous éprouvons soit une sensation, soit un sentiment, — et je n'établis ici entre les deux termes d'autre distinction que celle du plus physique au plus immatériel ; — c'est là, quoi qu'on veuille, le branle initial, et pour qui n'éprouverait ni l'un ni l'autre, le problème de la sincérité ne se poserait même pas, ou, ainsi qu'il advient parfois, ne se poserait que dans le

vide. Cette sensation, ce sentiment, les éprouvons-nous réellement? Question que tout esprit sincère commence par adresser à l'objet de sa pensée. La réponse est-elle affirmative? Aussitôt une seconde question surgit : ce qui en nous éprouve cette sensation, ce sentiment, est-ce bien notre moi véritable? Est-ce notre moi strict qui, les vit? N'est-ce pas plutôt, pour reprendre le langage de Perdican de Musset, « un être factice, créé par notre orgueil et notre ennui »? Ici, la réponse ne laisse pas souvent que de tarder : c'est que ce n'est plus à l'objet de sa pensée que l'esprit adresse la question, mais bien à sa pensée elle-même ; une fois venue pourtant, elle apporte à l'esprit une satisfaction qu'il juge satisfaisante : le cycle de la sincérité est clos, et en fait, parvenus jusque-là, nous avons généralement conscience d'avoir rempli tout notre devoir. Quelques-uns cependant poussent plus loin : ils instituent une contre-épreuve en exerçant une brusque pesée sur l'édifice qui leur demeure tant soit peu suspect. S'écroule-t-il sous leur pression? Avec la haine de l'amour trompé, ils le renient, l'abjurent sans réserves, ne daignant même pas vérifier si quelque authentique trésor ne gît pas enfoui sous les décombres. Que l'édifice résiste au contraire, ils ne mettront plus jamais en doute la qualité des matériaux : complaisamment absorbés dans la contemplation du temple nouveau, ils se garderont d'y porter une main désormais sacrilège. Or, c'est à partir de ce point, alors que presque tous ont abandonné le jeu, qu'apparaît dans son entière signification le courage

de l'esprit chez Marcel Proust. Si Proust ne le cède à personne pour la force de la pensée, il vaut encore davantage par la persistance de celle-ci et par son éternel recommencement : c'est dans la capacité de durée de l'effort intellectuel qu'il se montre aujourd'hui à peu près unique. A cet égard il n'a de pairs que parmi de rares génies, isolés comme lui, et chez lesquels, ainsi qu'en son cas, cette capacité de durée de l'effort intellectuel est par delà toute espèce de don : elle constitue à proprement parler une vertu, — la vertu par excellence de l'esprit. Qui le sait d'ailleurs mieux que Proust qui ne se représente jamais la vie intellectuelle supérieure, c'est-à-dire créatrice, que sous les espèces de l'effort intégral, de celui devant lequel l'on cherche — et l'on trouve toujours — les meilleures raisons de se dérober?



A cet effort, le lecteur aura tous les droits d'estimer que je me dérobe à mon tour si, avant d'aller plus loin, — et pour pouvoir le faire utilement, — je suis obligé de citer plusieurs textes assez étendus ; mais lorsqu'il en aura pris connaissance, il devra me concéder que mes raisons cette fois sont des meilleures, et sans doute me saura-t-il gré d'une abstention pour lui si fructueuse. Ces textes sont empruntés à la première partie de *Du côté de chez Swann* : « Combray. »

Mes promenades de cet automne-là furent d'autant plus agréables que je les faisais après de longues heures passées sur un livre. Quand j'étais fatigué d'avoir lu toute la matinée

dans la salle, jetant mon plaid sur mes épaules, je sortais : mon corps obligé depuis longtemps de garder l'immobilité, mais qui s'était chargé sur place d'animation et de vitesse accumulées, avait besoin ensuite, comme une toupie qu'on lâche, de les dépenser dans toutes les directions. Les murs des maisons, la haie de Tansonville, les arbres du bois de Roussainville, les buissons auxquels s'adosse Montjouvain, recevaient des coups de parapluie ou de canne, entendaient des cris joyeux, qui n'étaient, les uns et les autres, que des idées confuses qui m'exaltaient et qui n'ont pas atteint le repos dans la lumière, pour avoir préféré à un lent et difficile éclaircissement le plaisir d'une dérivation plus aisée vers une issue immédiate. La plupart des prétendues traductions de ce que nous avons ressenti ne font ainsi que nous en débarrasser en le faisant sortir de nous sous une forme indistincte qui ne nous apprend pas à le connaître. Quand j'essaie de faire le compte de ce que je dois au côté de Méséglise, des humbles découvertes dont il fut le cadre fortuit ou le nécessaire inspirateur, je me rappelle que c'est, cet automne-là, dans une de ces promenades, près du talus broussailleux qui protège Montjouvain, que je fus frappé pour la première fois de ce désaccord entre nos impressions et leur expression habituelle. Après une heure de pluie et de vent contre lesquels j'avais lutté avec allégresse, comme j'arrivais au bord de la mare de Montjouvain, devant une petite cahute recouverte en tuiles où le jardinier de M. Vinteuil serrait ses instruments de jardinage, le soleil venait de reparaître, et ses dorures lavées par l'averse reluisaient à neuf dans le ciel, sur les arbres, sur le mur de la cahute, sur son toit de tuile encore mouillé, à la crête duquel se promenait une poule. Le vent qui soufflait tirait horizontalement les herbes folles qui avaient poussé dans la paroi du mur, et les plumes de duvet de la poule, qui, les unes et les autres, se laissaient filer au gré de son souffle jusqu'à l'extrémité de leur longueur, avec l'abandon des choses inertes et légères. Le toit de tuile faisait dans la mare, que le soleil rendait de nouveau réfléchissante, une marbrure rose, à laquelle je n'avais encore jamais fait attention. Et voyant sur l'eau et à la face du mur un pâle sourire répondre au sourire du ciel, je m'écriai dans mon enthousiasme en brandissant mon parapluie refermé : « Zut, zut, zut, zut. » Mais en même temps je sentis que mon

devoir eût été de ne pas m'en tenir à ces mots opaques et de tâcher de voir plus clair dans mon ravissement (1).

Combien depuis ce jour, dans mes promenades du côté de Guermantes, il me parut plus affligeant encore qu'auparavant de n'avoir pas de dispositions pour les lettres, et de devoir renoncer à être jamais un écrivain célèbre. Les regrets que j'en éprouvais, tandis que je restais seul à rêver un peu à l'écart, me faisaient tant souffrir, que pour ne plus les ressentir, de lui-même, par une sorte d'inhibition devant la douleur, mon esprit s'arrêtait entièrement de penser aux vers, aux romans, à un avenir poétique sur lequel mon manque de talent m'interdisait de compter. Alors, bien en dehors de toutes ces préoccupations littéraires et ne s'y rattachant en rien, tout d'un coup un toit, un reflet de soleil sur une pierre, l'odeur d'un chemin me faisaient arrêter par un plaisir particulier qu'ils me donnaient, et aussi parce qu'ils avaient l'air de cacher au delà de ce que je voyais quelque chose qu'ils invitaient à venir prendre et que, malgré mes efforts, je n'arrivais pas à découvrir. Comme je sentais que cela se trouvait en eux, je restais là, immobile, à regarder, à respirer, à tâcher d'aller avec ma pensée au delà de l'image et de l'odeur. Et s il fallait rattraper mon grand-père, poursuivre ma route, je cherchais à les retrouver, en fermant les yeux ; je m'attachais à me rappeler exactement la ligne du toit, la nuance de la pierre qui, sans que je pusse comprendre pourquoi, m'avaient semblé pleines, prêtes à s'entr'ouvrir, à me livrer ce dont elles n'étaient qu'un couvercle. Certes, ce n'étaient pas des impressions de ce genre qui pouvaient me rendre l'espérance que j'avais perdue de pouvoir être un jour écrivain et poète, car elles étaient toujours liées à un objet particulier dépourvu de valeur intellectuelle et ne se rapportant à aucune vérité abstraite. Mais du moins elles me donnaient un plaisir irraisonné, l'illusion d'une sorte de fécondité et par là me distrayaient de l'ennui, du sentiment de mon impuissance que j'avais éprouvés chaque fois que j'avais cherché un sujet philosophique pour une grande œuvre littéraire. Mais le devoir de conscience était si ardu que m'imposaient ces impressions de forme, de parfum ou de couleur — de tâcher d'apercevoir ce qui se cachait derrière elles,

(1) *Du côté de chez Swann*, p. 144-145.

que je ne tardais pas à me chercher à moi-même des excuses qui me permissent de me dérober à ces efforts et de m'épargner cette fatigue. Par bonheur mes parents m'appelaient, je sentais que je n'avais pas présentement la tranquillité nécessaire pour poursuivre utilement ma recherche, et qu'il valait mieux n'y plus penser jusqu'à ce que je fusse rentré, et ne pas me fatiguer d'avance sans résultat. Alors je ne m'occupais plus de cette chose inconnue qui s'enveloppait d'une forme ou d'un parfum, bien tranquille puisque je la ramenais à la maison, protégée par le revêtement d'images sous lesquelles je la trouverais vivante, comme les poissons que les jours où on m'avait laissé aller à la pêche, je rapportais dans mon panier couverts par une couche d'herbe qui préservait leur fraîcheur. Une fois à la maison, je songeais à autre chose et ainsi s'entassaient dans mon esprit (comme dans ma chambre les fleurs que j'avais cueillies dans mes promenades ou les objets qu'on m'avait donnés), une pierre où jouait un reflet, un toit, un son de cloches, une odeur de feuilles, bien des images différentes sous lesquelles il y a longtemps qu'est morte la réalité pressentie que je n'ai pas eu assez de volonté pour arriver à découvrir. Une fois pourtant, — où notre promenade s'étant prolongée fort au delà de sa durée habituelle, nous avions été bien heureux de rencontrer à mi-chemin du retour, comme l'après-midi finissait, le docteur Percepied qui passait en voiture à bride abattue, nous avait reconnus et fait monter avec lui, — j'eus une impression de ce genre et ne l'abandonnai pas sans un peu l'approfondir. On m'avait fait monter près du cocher, nous allions comme le vent parce que le docteur avait encore avant de rentrer à Combray, à s'arrêter à Martinville-le-Sec chez un malade à la porte duquel il avait été convenu que nous l'attendrions. Au tournant d'un chemin, j'éprouvai tout à coup ce plaisir spécial qui ne ressemblait à aucun autre, à apercevoir les deux clochers de Martinville sur lesquels donnait le soleil couchant et que les mouvements de notre voiture et les lacets du chemin avaient l'air de faire changer de place, puis celui de Vieuxvicq qui, séparé d'eux par une colline et une vallée, et situé sur un plateau plus élevé dans le lointain, semblait pourtant tout voisin d'eux.

En constatant, en notant la forme de leur flèche, le déplacement de leurs lignes, l'ensoleillement de leur surface, je sen-

tais que je n'allais pas au bout de mon impression, que quelque chose était derrière ce mouvement, derrière cette clarté, quelque chose qu'ils semblaient contenir et dérober à la fois.

Les clochers paraissaient si éloignés et nous avions l'air de si peu nous approcher d'eux, que je fus étonné quand, quelques instants après, nous nous arrêtâmes devant l'église de Martinville. Je ne savais pas la raison du plaisir que j'avais eu à les apercevoir à l'horizon et l'obligation de chercher à découvrir cette raison me semblait bien pénible ; j'avais envie de garder en réserve dans ma tête ces lignes remuantes au soleil et de n'y plus penser maintenant. Et il est probable que si je l'avais fait, les deux clochers seraient allés à jamais rejoindre tant d'arbres, de toits, de parfums, de sons que j'avais distingués des autres à cause de ce plaisir obscur qu'ils m'avaient procuré et que je n'ai jamais approfondi. Je descendis causer avec mes parents en attendant le docteur. Puis nous repartîmes, je repris ma place sur le siège, je tournai la tête pour voir encore les clochers que un peu plus tard, j'aperçus une dernière fois au tournant d'un chemin. Le cocher, qui ne semblait pas disposé à causer, ayant à peine répondu à mes propos, force me fut, faute d'autre compagnie, de me rabattre sur celle de moi-même, et d'essayer de me rappeler mes clochers. Bientôt leurs lignes et leurs surfaces ensoleillées, comme si elles avaient été une sorte d'écorce se déchirèrent, un peu de ce qui était caché en elle m'apparut, j'eus une pensée qui n'existait pas pour moi l'instant avant, qui se formula en mots dans ma tête, et le plaisir que m'avait fait tout à l'heure éprouver leur vue s'en trouva tellement accru que, pris d'une sorte d'ivresse, je ne pus plus penser à autre chose. A ce moment, et comme nous étions déjà loin de Martinville, en tournant la tête, je les aperçus de nouveau, tout noirs cette fois, car le soleil était déjà couché. Par moments, les tournants du chemin me les dérobaient, puis ils se montrèrent une dernière fois et enfin je ne les vis plus.

Sans me dire que ce qui était caché derrière les clochers de Martinville devait être quelque chose d'analogue à une jolie phrase, puisque c'était sous la forme de mots qui me faisaient plaisir que cela m'était apparu, demandant un crayon et du papier au docteur, je composai, malgré les cahots de la voiture, pour soulager ma conscience et obéir à mon enthousiasme, le

petit morceau suivant que j'ai retrouvé depuis et auquel je n'ai eu à faire subir que peu de changements.

Et après avoir cité le morceau, Marcel Proust ajoute :

Je ne repensai jamais à cette page, mais à ce moment-là, quand, au coin du siège où le cocher du docteur plaçait habituellement dans un panier les volailles qu'il avait achetées au marché de Martinville, j'eus fini de l'écrire, je me trouvai si heureux, je sentais qu'elle m'avait si parfaitement débarrassé de ces clochers et de ce qu'ils cachaient derrière eux que, comme si j'avais été moi-même une poule et si je venais de pondre un œuf, je me mis à chanter à tue-tête (1).

On trouverait difficilement des textes où soit poussée plus avant l'étude de l'effort intellectuel, du va-et-vient d'opérations multiples dont il s'accompagne et auxquelles l'organisme tout entier participe, ainsi que de l'acte créateur qui le suit et de la délivrance qui en résulte. Un examen tant soit peu attentif de leur contenu permet de se rendre compte comment l'œuvre de Marcel Proust était possible, et les problèmes que ces textes élucident sont d'autre part de portée à la fois si pressante et si générale que mes lecteurs m'excuseront d'y insister.

A l'origine de toute vie spirituelle, — disons même de toute vie dès qu'elle s'élève au-dessus du simple réflexe, — on trouve une source unique, identique : l'exaltation. Nul état ne serait plus essentiel à bien connaître, parce que, pour autant qu'ils comptent vraiment, tous les autres sont conditionnés par lui,

(1) *Du côté de chez Swann*, p. 165-168.

mais précisément, du seul fait qu'il les conditionne, il occupe un autre plan qu'eux, — un plan, si l'on peut dire ainsi, antérieur à ceux qui tombent sous la catégorie de notre connaissance, et où il semble que le principe de contradiction n'ait pas cours, du moins au sens où il a cours habituellement. Tout ce que l'expérience intime nous apprend de l'exaltation présente en effet cette singularité que l'intuition nous apporte à son sujet toute une série de certitudes qui non seulement ne possèdent pas entre elles de concordances logiques, mais dont chacune a l'air de ne pouvoir se poser qu'en en déclenchant une autre qui, dans le monde où se meut la pensée normale, constituerait comme la négation idéale de la première : c'est ainsi que l'exaltation se confond à tel point avec le sentiment de la vie que, dans le moment où nous l'éprouvons et dans la mesure où la toute-puissance de son emprise nous laisse la moindre disponibilité, tout ce qui n'est pas cette exaltation même nous apparaît comme frappé d'une mort irrémédiable ; mais, d'autre part, le sentiment de la vie n'offre alors aucune analogie avec ce que nous avons coutume d'entendre par ce mot, même lorsqu'il revêt pour nous le maximum de sa puissance : il semble que ce ne soit pas à la même vie qu'il soit dans les deux cas fait allusion, et qu'en proie à l'exaltation, nous n'ayons jamais la sensation de vivre plus pleinement que dans la poursuite d'une autre vie, d'une réalité seconde que nous sommes toujours sur le point d'atteindre, et qui, en dépit des signes d'appel qu'elle nous adresse, se retire

toujours légèrement au delà de notre prise. De même, tout le temps qu'elle dure, l'exaltation soutient notre course, à laquelle, pour y rebondir, elle offre le tremplin le plus solide ; nous sentons sa présence, à la fois en nous et autour de nous, comme la présence d'un être réel, plus vaste, mais non de nature essentiellement différente de celle de ces autres présences gardiennes dont nous ne saurions nous passer ; et cependant nous ne perdons jamais tout à fait l'impression que cette présence n'a ni corps, ni matière : éther sur lequel nous sommes portés, elle est, non le message distinct, mais l'onde qui transmettra tous les messages possibles, ou, si l'on préfère, l'enveloppe, l'impalpable tunique protectrice qui rend invulnérable, glorieux, le corps de toute vérité prête à surgir. Si de ce phénomène de l'exaltation, l'on cherchait à donner l'approximation la moins inexacte, il conviendrait de lui appliquer certaines des miraculeuses figures par où, pour communiquer au lecteur quelque idée du génie de Platon, Joubert semble rivaliser de fluidité avec son modèle :

Il y a dans Platon une lumière toujours prête à se montrer, et qui ne se montre jamais. On l'aperçoit dans ses veines, comme dans celles du caillou : il ne faut que heurter ses pensées pour l'en faire jaillir. Il amoncelle des nuées ; mais elles recèlent un feu céleste, et ce feu n'attend que le choc...

...Il y a en lui plus de lumière que d'objets, plus de forme que de matière...

Platon ne fait rien voir, mais il éclaire ; il met de la lumière dans nos yeux, et place en nous une clarté dont tous les objets deviennent ensuite illuminés. Il ne nous apprend rien, mais il nous dresse, nousi açonne, et nous rend propres à tout savoir

Sa lecture, on ne sait comment, augmente en nous la susceptibilité à distinguer et à admettre toutes les belles vérités qui pourront se présenter. Comme l'air des montagnes, elle aiguise les organes et donne le goût des bons aliments (1)...

Tant que l'exaltation dure, celui qu'elle anime se trouve transporté — pour user de l'opulent langage de Keats — « au sommet de la souveraineté » : un tel état — paradis tour à tour perdu, puis recouvré — demeure à jamais notre aspiration suprême, parce que seul il possède un caractère terminal : il est celui derrière lequel l'esprit ne peut plus tourner. Cet indéfinissable, cet insidieux problème que le simple fait d'exister semble toujours proposer à notre pensée, nous l'éprouvons alors, et alors seulement, comme résolu, — ou plutôt, un état à ce point autonome et comblé n'offre aucune fissure par où quoi que ce soit de problématique puisse encore se glisser. Maintenir, perpétuer cette exaltation, ce serait vivre dès à présent dans la réalité seconde, — mais ce serait aussi sortir des conditions mêmes de la vie, et si à personne peut-être l'exaltation n'est complètement refusée, surgissant parfois en de brèves minutes fugaces, sans qu'on en puisse apprécier la cause, nul en revanche n'obtient d'être par elle à toute heure hanté. Pas plus que les autres, l'homme de génie ne peut prétendre à la retenir, ou — comme trop souvent on l'imagine — par quelque artifice à la prolonger ; mais des autres il diffère en ceci, que seul de l'exaltation il connaît

(1) JOUBERT, *Pensées*. — *Des écrivains de l'antiquité.*

tout le prix : il sait que tout ce qu'il fera par la suite ne vaudra que dans la mesure où de cet élixir, que défend contre nos entreprises la vigueur même de sa pureté, quelques gouttes du moins auront été captées, et c'est ici que nous sommes tout naturellement ramenés aux textes de Marcel Proust. Transmise par l'exaltation, une force est là dont nous disposons encore, mais dont bientôt nous ne disposerons plus : de cette force, quelle sera l'issue? Car de toute façon elle en réclame une, et si nous ne la lui fournissons pas, elle saura bien la découvrir. Se dissipera-t-elle, ainsi que nous la montre d'abord Proust, en ces vaines gesticulations qui libèrent l'organisme, mais sans instruire la pensée? Se tournera-t-elle contre nous, et viendra-t-elle grossir le flot amer où roulent tant de hautes facultés inemployées qui, réduites en poisons, tour à tour virulents et torpides, poursuivent en nous leur sinistre travail d'interminable avortement? Il se peut, si c'est d'un génie lyrique que l'exaltation s'est emparée, qu'elle trouve alors pour ainsi dire en elle-même son issue, — suscitant chez le poète le jet d'un chant dont elle reste le thème : ainsi que nous l'avons signalé à propos de Mme de Noailles, la relative instantanéité d'un certain sublime poétique comporte cette solution exceptionnelle, car, en ce cas, le contact se prend et se reprend si rapidement avec le courant de l'exaltation que pour nous c'est presque comme s'il se maintenait (1) ; au seul poète lyrique

(1) Rappelons ici l'épigraphe de Platon, que Mme de Noailles a

est-il réservé d'apporter de temps à autre un démenti à l'adage d'Héraclite et de « se baigner deux fois dans le même fleuve ». Mais il se peut aussi que se produise le mouvement inverse, et qu'après s'être complètement ouvert au flux de l'exaltation, sitôt que le reflux commence, l'esprit, au lieu de chercher à suivre le courant lui-même, examine, recueille avec la curiosité la plus minutieuse tout ce qui s'est déposé sur la grève : l'exaltation n'est plus alors le thème d'un chant, mais chacun de ses résultats est soumis à une enquête impitoyable ; chacun devient le point de départ de méditations, de ruminations infinies, des profondeurs desquelles monte enfin la flamme claire d'une connaissance toute purifiée. Il en va précisément ainsi pour Marcel Proust. Souvenons-nous de ce qu'il dit de « ces idées confuses qui l'exaltaient et qui n'ont pas atteint le repos dans la lumière pour avoir préféré à un lent et difficile éclaircissement, le plaisir d'une dérivation plus aisée vers une issue immédiate ». Dès sa jeunesse, Proust a reconnu que là était pour l'esprit le péril le plus grave, celui qui attaque en ses fondements mêmes la vie intellectuelle, souvent sans que l'on s'en aperçoive, alors parfois que l'on se croit dans le plein de son rendement ; et parce qu'il l'a compris à temps, du même coup le sujet propre de son œuvre s'est imposé à lui. Tel un converti qui, s'étant bien examiné, entre dans l'ordre le plus sévère, Proust, sans rien brusquer, mais sans non plus

placée en tête de *les Vivants et les Morts :* « L'âme des poètes lyriques fait réellement ce qu'ils se vantent de faire. »

jamais fléchir en son propos, est entré pour de bon dans son passé, et consacre sa maturité diligente « à la recherche du temps perdu ». « Titre si beau par sa solidité », dit-il, en parlant de *l'Éducation sentimentale* : la beauté du titre de son œuvre à lui, c'est de rendre, mieux qu'aucun autre, cette moralité intellectuelle que nul artiste, pour peu qu'il ait poussé assez avant dans son art, n'a jamais révoquée en doute. Pesons ici tous les termes de notre texte. Les idées qu'engendre l'exaltation sont bien en effet des « idées confuses », et du point de vue de la vérité future, leur valeur réside en partie dans cette confusion première. Partir de la clarté d'une part, — déboucher dans la lumière de l'autre, — il n'est pas de mouvements de l'esprit plus opposés et plus inconciliables : qui veut au terme la lumière doit redouter la clarté au départ ; si cette dernière apparaît vite à l'usage comme frappée de stérilité, c'est qu'elle est toujours quelque chose d'anonyme, — le résidu d'une lointaine élaboration collective, sur quoi l'effort individuel, toujours créateur par essence, ne trouve où imprimer sa marque. Or, si la plupart des idées stériles sont des idées qui ont perdu leur titre, qui sont retournées à l'anonymat, il n'y a d'idées fécondes — dans le plan de la connaissance, sinon dans le plan de l'action — que celles que sécrète le travail incessant d'une tête pensante ; et parmi ces idées, les plus précieuses, les plus capables d'avenir, sont celles qui partent de tout à fait par derrière, et qui font songer à ces longues racines qui viennent avec la motte de terre que l'on arrache d'un geste avide.

Telle est la riche matière spirituelle — la terre « encore mouillée et molle du déluge » — sur laquelle Marcel Proust opère « le lent et difficile éclaircissement »; et modelées par ses soins en autant de pièces rares d'un idéal musée de psychologie, les idées confuses qui l'exaltaient atteignent, chacune à leur tour, « le repos dans la lumière ».

Ainsi qu'il ressort des textes que nous avons cités plus haut, les vérités que l'effort intérieur de Proust l'amène à mettre à jour ne se présentent pas à lui à l'origine comme données du dedans. Ce sont « la ligne du toit, la nuance de la pierre », qui, sans qu'il puisse comprendre pourquoi, lui ont semblé « pleines, prêtes à s'entr'ouvrir, à lui livrer ce dont elles n'étaient qu'un couvercle »; il s'agit d'objets qui « ont l'air de cacher au delà de ce qu'il voit quelque chose qu'ils invitent à venir prendre... quelque chose qu'ils semblent contenir et dérober à la fois »; et toujours ces impressions sont « liées à un objet dépourvu de valeur intellectuelle et ne se rapportant à aucune vérité abstraite ». Pour qui cherche à comprendre toute la portée de l'œuvre de Proust, trait essentiel à retenir, — en même temps qu'il éclaire quelque peu un des mystères les plus dignes d'occuper, d'exercer notre pensée. A un certain degré de profondeur, la sensibilité intellectuelle — lorsqu'elle dispose d'un clavier très étendu — présente cette anomalie que les thèmes intellectuels proprement dits n'offrent pas l'étoffe qui puisse correspondre et suffire à la complexité de son organisation et à la richesse de ses ressources. L'inévitable

artifice du concept, la minceur fréquente de l'idée elle-même, sont alors comme débordées par la sensibilité intellectuelle : un objet matériel, en revanche, qui, situé au dehors, agit directement sur les organes des sens, subit en retour l'influence de la contemplation persistante et passionnée dont l'enveloppe un esprit : il se modifie imperceptiblement sous ce regard ; sans rien perdre de son pouvoir sensible, l'accroissant au contraire par là, il se charge peu à peu, se veine en quelque sorte intérieurement de la spiritualité même que l'esprit émet dans sa direction. Mais, perdu dans la contemplation de l'objet, éprouvant devant lui cette plénitude d'humilité dont s'accompagne toute admiration profonde, l'esprit ne soupçonne même pas que de cette transmutation il est en partie la cause : la métamorphose à laquelle il assiste le fascine comme un état second de l'objet lui-même, comme l'aperception d'une immatérialité au sein même de la matière. « Prêt à s'entr'ouvrir », l'objet va-t-il enfin « lui livrer ce dont il n'est que le couvercle »? Et plus que jamais, l'esprit fixe, concentre son attention sur le point dans lequel passe toujours davantage le tréfonds même de sa propre substance. Sans doute, je ne prétends pas que de l'objet, l'esprit ne reçoive pas autant qu'il donne : les échanges qui s'opèrent ici sont indicibles parce qu'ils ont lieu aux confins mêmes de deux mondes. Ce qui semblerait pourtant indiquer que l'esprit y joue un rôle prépondérant, c'est qu'à cette absorption, seule l'activité créatrice est capable de mettre un terme, — et qu'elle l'y met définitif. L'épi-

sode des clochers de Martinville est bien significatif à cet égard. Si, après avoir écrit cette page, Proust se trouve si heureux, c'est qu' « il sent qu'elle l'a parfaitement débarrassé de ces clochers et de ce qu'ils cachaient derrière eux » ; et ce qu'ils cachaient, en fin de compte, — ce que cache tout objet qui sollicite et retient longtemps notre attention, c'est l'appel qu'à travers lui nous lançons à notre réalité seconde, et qui, répercuté par lui, nous fait retour avec une ampleur nouvelle, une sonorité insistante, auxquelles nous ne pouvons plus répondre — desquelles nous ne pouvons plus nous délivrer — que par l'acte même de la création.



Le lecteur jugera si j'avais tort d'employer, en commençant, le mot de vertu intellectuelle. Proust a toujours conçu qu'en chaque circonstance, pour reprendre ses propres paroles, le devoir essentiel de l'esprit était « d'aller jusqu'au bout de son impression ».

Sa grandeur première — indépendante en une certaine mesure des prestiges mêmes de l'exécution — tient toute dans la pratique de cette dure discipline. De cette vertu centrale, il a rayonné nécessairement, et comme avec aisance, tout un faisceau d'autres vertus don chacune possède à son actif un riche tribut de vérités Ce sont elles que nous étudierons la prochaine fois avant de les voir à l'œuvre dans *le Côté de Guermantes.* Il est des cas où l'introduction se justifie, et celui de Proust est éminemment du nombre.

II

QUELQUES COROLLAIRES DU THÉORÈME FONDAMENTAL

Dans notre précédent article nous avons cherché à établir au sujet de Marcel Proust et de son œuvre une sorte de théorème fondamental. Essayons aujourd'hui d'en dégager quelques-uns des plus importants corollaires.

Le courage de l'esprit constitue le robuste soubassement sur lequel porte tout l'édifice de la moralité intellectuelle, et c'est vers celle-ci qu'il convient de diriger maintenant notre attention, car sa nature exacte a toujours été l'objet de nombreux malentendus. Parlant des maîtres d'école de son temps contre lesquels il entretenait une prévention, Charles Lamb s'en explique en ces termes :

> Nulle chose ne parvient jusqu'à eux qui n'arrive déjà falsifiée par les usages moraux auxquels ils la plieront (1).

Remarque dont nous aurions, nous Français, tous les premiers, à faire notre profit ; si trop de mots en notre langue paraissent ne pouvoir plus être employés dans leur acception pure — soit sensible, soit intellectuelle — mais, sortant de la stricte neutralité, revêtir volontiers une nuance légèrement péjorative ou lau-

(1) Charles LAMB, *Essays of Elia; The old and the new Schoolmaster.*

dative, la faute n'en est-elle pas à l'excessif alliage moral qu'au cours des siècles ces mots ont contracté? Or, par delà la sphère des mots, le même phénomène se reproduit sans cesse, et aucun n'attente davantage à la moralité intellectuelle, laquelle n'est en effet morale que dans la mesure où elle ne se laisse jamais adultérer par la moralité proprement dite. Celle-ci vise toujours à empiéter sur le domaine de la vie intellectuelle ; et sous le spécieux prétexte de l'élever, elle finit par domestiquer l'écrivain. Elle a garde d'opérer ouvertement, car elle possède une arme d'autant plus terrible qu'elle se contente d'anesthésier et d'endormir l'adversaire, — je veux dire la convention. La convention ne supprime pas le jeu de la pensée ; bien au contraire, elle l'encourage dans tout ce qu'il a de facile, d'agréable, de flatteur pour l'esprit ; elle va jusqu'à lui tendre le piège entre tous captieux : cet harmonieux balancement de la phrase qui, par l'effet rétroactif qu'il exerce sur le contenu, détermine l'adhésion, entraîne la créance de celui-là même qui l'agença (1). Les choses qu'elle lui présente sont celles qui, selon l'ironique et perçante expression de Samuel Butler, « sonnent vrai, et pourtant sont fausses » (2). Elle ne prononce

(1) Marcel Proust précisément a signalé une déviation de ce genre chez Ruskin : « Je pensais aussi à ce plaisir qu'éprouve Ruskin à balancer ses phrases en un équilibre qui semble imposer à la pensée une ordonnance symétrique plutôt que le recevoir d'elle », et il attire l'attention sur « le rapt rapide mais visible que la phrase fait de la pensée, et la déperdition immédiate que la pensée en subit. » Traduction de la Bible d'Amiens, préface du traducteur, p. 85-86.

(2) Samuel BUTLER, *Erewhon*, préface.

pas le : « Tu n'iras pas plus loin » ; simplement, elle amène l'esprit à le mettre en pratique, tantôt sans s'en apercevoir, tantôt en se glorifiant d'avoir trouvé la saine doctrine ou la formule définitive. Et il faut reconnaître que nous devons à cette convention quelques monuments imposants, de belle et solide apparence ; mieux encore, cette limitation de l'effort intellectuel assure à celui-ci, aux points où il s'applique, une vigueur singulière, démoralisante parfois pour autrui ; elle est propice à l'établissement de certaines vérités de détail. Voyez ce chapiteau, d'un travail si savant ! Mais n'est-il pas de tradition que les temples des faux dieux soient toujours les plus somptueusement ornés? L'esprit ne descendra jamais là : l'on se détourne, et l'on revient du côté de chez Marcel Proust.

La convention n'a touché ni son esprit ni son œuvre (1), auxquels elle se borne à fournir une inépuisable matière. J'imagine que Proust, eût-il été tenté par elle, eût-il même voulu céder à la tentation, s'en serait découvert incapable. S'il semble à chaque moment disposer de tout son esprit (2), c'est qu'il est lui-même tout entier à la discrétion de cet esprit qui, dans son cas, régit tout.

L'instrument dont use l'esprit chez Marcel Proust

(1) Je m'en voudrais de ne pas rappeler à ce sujet l'excellent article qu'Edmond Jaloux a consacré à l'œuvre de Marcel Proust dans *les Ecrits nouveaux*, janvier-février 1920.

(2) Jacques Rivière a touché ce point dans une note pénétrante en réponse à un article de Pierre Lasserre sur Proust. (*Nouvelle Revue française*, septembre 1920.)

est toujours le même : l'analyse, — mais selon le point d'où celle-ci part, elle s'engage dans l'une ou dans l'autre de deux grandes directions, si divergentes que mesurer le degré de leur écart, c'est mesurer du même coup la double et contradictoire originalité de l'œuvre de Marcel Proust. Proust est accessible à toutes les formes, à tous les aspects du « donné » quel qu'il soit, mais devant aucun il ne préserve l'attitude immobile, la simple et paisible ingénuité de certains écrivains en face du modèle à reproduire (1), — celle d'un Gautier par exemple, édifiant sans hâte tels paragraphes du *Voyage en Russie* par où s'introduit dans la prose française une nouvelle espèce de beauté : la beauté minérale. Le bonheur dont le seul acte de rendre peut emplir même un grand artiste n'est pas le sien : il ne saurait se contenter de laisser la substance du réel dans l'état, de ne lui faire subir que la stricte, l'inévitable transmutation artistique ; et c'est ici que l'analyse intervient : suivant l'ordre des réalités qui la mettent en action, ou bien elle suit les indications, elle obéit aux suggestions du réel et les prolonge aussi loin que possible dans l'au-delà, ayant toujours en vue l'intersection idéale où toutes les lignes amorcées ici-bas doivent se rejoindre ; ou bien elle décompose en ses multiples rayons brisés le miroir éclatant et lisse que se présente à elle-même la convention, et elle

(1) Rappelons ici ces lignes : « Peut-être l'immobilité des choses autour de nous leur est-elle imposée par notre certitude que ce sont elles et non pas d'autres, par l'immobilité de notre pensée en face d'elles. » *Du côté de chez Swann*, p. 11.

obtient ainsi une image perceptible par ceux-là seuls dont la vision pénètre jusqu'au vrai. Telles sont les deux grandes directions auxquelles je faisais allusion plus haut ; et lorsqu'on songe qu'à l'extrémité de la première, on aboutirait à un état assez proche de cette extase intellectuelle jusqu'où s'élève la sainteté d'un Plotin, alors qu'au contraire la seconde ne ressemble à rien tant qu'à l'activité impitoyable d'un Samuel Butler, retournant une à une dans *The Way of all Flesh* toutes les idées sur lesquelles nous prétendons vivre, exposant au jour l'envers de la tapisserie mentale et morale, on saisit mieux l'ouverture de compas d'un Marcel Proust.

Qu'elle prolonge le réel ou qu'elle décompose la convention, l'analyse chez Proust reste toujours un acte créateur. Elle ne consiste pas, ainsi que chez tant de romanciers, à ranger causes et motifs en un si bel ordre de bataille qu'il devient improbable, qu'il serait même dommage que l'armée s'ébranlât jamais :

> Plus on analyse les gens, observe quelque part Oscar Wilde, plus toute raison de les analyser disparaît. Tôt ou tard, l'on est forcé d'en venir à cette réalité universelle, à la fois terrible et ennuyeuse, qui s'appelle la nature humaine (1).

La rencontre se produit en effet fatalement, mais selon les cas elle engendre chez le lecteur des impressions si différentes que celles-ci déterminent à elles seules un jugement de valeur. Un psychologue apparaît

(1) Oscar Wilde. *Intentions. The decay of lying.*

court qui nous induit alors à ratifier dans un bâillement la justesse de la boutade de Wilde ; il se révèle profond au contraire si l'approbation que nous décernons à son analyse s'accompagne d'une fraîcheur retrouvée, d'un rajeunissement de notre vision ; nous reconnaissons cette vérité qui nous est présentée : pourtant c'est comme si pour la première fois, admis en son intimité, nous nouions connaissance avec elle. Les ressources si magistralement mises en œuvre pour faire le vide se substituent, au fur et à mesure que leur travail s'accomplit, à ce vide lui-même, et nous rendent un plein de vérités. Par là s'explique qu'aux mains d'un grand psychologue, d'un Constant ou d'un Stendhal, d'un George Eliot ou d'un Marcel Proust, l'analyse ne se solde jamais en déficit ; si elle résout en leurs éléments tous les composés qui lui demeurent suspects, elle nous restitue autant de corps intelligibles, à l'abri désormais de toute atteinte.

Mais, toujours créatrice par essence, l'analyse de Marcel Proust obtient des résultats opposés selon le point d'où elle prend le départ. Ce point variable, il semble qu'il se puisse définir d'après la distance plus ou moins grande à laquelle il est situé par rapport à une exaltation primitive. Peu importe d'ailleurs qu'il s'agisse d'une exaltation contemporaine du moment où Proust écrit, ou, ainsi qu'en son cas il advient habituellement, du souvenir d'une exaltation ancienne ; car les échanges entre le présent et le passé, qui constituent à vrai dire le mouvant plasma de son œuvre et lui confèrent une souveraine unité, sont chez

lui si natifs et si fondamentaux que les divisions ordinaires du temps s'abolissent en tant que divisions pour ne se faire ici sentir que comme la double modulation d'un thème identique. Plus donc est rapproché de l'exaltation le point où l'analyse prend le départ, et plus les résultats qu'elle obtient ont cette portée métaphysique qui m'a conduit à hasarder le nom de Plotin. Le terme de « métaphysique », — si constamment malmené par ceux dont l'inextensible pensée n'en comporte certes pas l'emploi, — ne s'en révèle pas moins, indispensable, non seulement en philosophie pure, mais dans toutes les hautes régions de l'esprit. Que l'origine du terme soit due ou non à un simple accident, au fait que le traité d'Aristote qui débute par ces mots : μετά τά φυσικά se trouve placé dans son œuvre immédiatement après les traités de physique, l'accident, si accident il y eut, n'infirme en rien ni le mot ni la chose. Si μετά signifie après, il signifie aussi par delà ; — et ici surtout les deux sens ne se laissent pas dissocier. Envisagée dans son acception la plus étendue, la métaphysique se pourrait peut-être définir ce mouvement de la pensée en vertu duquel plus nous sommes fascinés par un objet et moins nous demeurons capables de nous en tenir aux données qui le manifestent expressément, plus nous sommes entraînés, contraints, à rechercher, à poursuivre l'objet dans quelque « après », dans quelque « par delà » de lui-même, dont son apparence, sensible ou intellectuelle, nous a suggéré la première idée, — obéissant ici à un attrait analogue à celui

que décrit Proust lui-même à la fin de l'admirable portrait de la princesse de Guermantes dans sa baignoire à l'Opéra :

La beauté qui mettait celle-ci bien au-dessus des autres filles fabuleuses de la pénombre n'était pas tout entière matériellement et inclusivement inscrite dans sa nuque, dans ses épaules, dans ses bras, dans sa taille. Mais la ligne délicieuse et inachevée de celle-ci était l'exact point de départ, l'amorce inévitable de lignes invisibles en lesquelles l'œil ne pouvait s'empêcher de les prolonger, merveilleuses, engendrées autour de la femme comme le spectre d'une figure idéale projetée dans les ténèbres (1).

Ces merveilleuses lignes invisibles en lesquelles l'œil ne peut s'empêcher de prolonger les lignes réelles, voilà bien en effet l'opération à laquelle se livre sans cesse non seulement l'œil, mais l'esprit de Marcel Proust, — celle qui nous a valu ces passages suprêmes de son œuvre qui m'apparaissent sans précédents dans notre littérature.

Qu'on les reprenne les uns après les autres : ils jaillissent nombreux de l'épaisse et savoureuse matière de *Du côté de chez Swann;* ils s'épanouissent en quelques gigantesques bouquets au-dessus de la trame serrée du récit dans *A l'ombre des jeunes filles en fleurs;* ils n'éclatent que rarement, pour des motifs que nous aurons à étudier plus tard, dans *le Côté de Guermantes;* mais toujours, — qu'il s'agisse de l'église de Combray ou des rives de la Vivonne, du style de Bergotte ou des marines d'Elstir, de la haie d'aubépine de Tansonville

(1) *Le Côté de Guermantes*, I, p. 37-38.

ou de l'apparition sur la plage de Balbec du groupe des jeunes filles, — les gerbes surgissent directement du sein de l'exaltation première. Ne pouvant citer ici que l'un d'entre ces passages, si je choisis celui dans lequel culminent les sensations de Swann, entendant à nouveau la sonate de Vinteuil, ce n'est pas seulement que je le tienne pour un des plus beaux ; c'est aussi qu'il me semble qu'à aucun écrivain jusqu'à présent la musique n'a offert une aussi riche inspiration : toutes les fois où dans son œuvre elle intervient, Proust est par elle aussitôt porté au sommet de sa puissance :

Il y a dans le violon — si ne voyant pas l'instrument, on ne peut pas rapporter ce qu'on entend à son image laquelle modifie la sonorité — des accents qui lui sont si communs avec certaines voix de contralto, qu'on a l'illusion qu'une chanteuse s'est ajoutée au concert. On lève les yeux, on ne voit que les étuis, précieux comme des boîtes chinoises, mais, par moments, on est encore trompé par l'appel décevant de la sirène ; parfois aussi, on croit entendre un génie captif qui se débat au fond de la docte boîte, ensorcelée et frémissante, comme un diable dans un bénitier ; parfois enfin, c'est dans l'air, comme un être surnaturel et pur qui passe en déroulant son message invisible.

Comme si les instrumentistes, beaucoup moins, jouaient la petite phrase qu'ils n'exécutaient les rites exigés d'elle pour qu'elle apparût, et procédaient aux incantations nécessaires pour obtenir et prolonger quelques instants le prodige de son évocation, Swann, qui ne pouvait pas plus la voir que si elle avait appartenu à un monde ultra-violet, et qui goûtait comme le rafraîchissement d'une métamorphose dans la cécité momentanée dont il était frappé en approchant d'elle, Swann la sentait présente, comme une déesse protectrice et confidente de son amour, et qui pour pouvoir arriver jusqu'à lui devant la foule et l'emmener avec lui à l'écart pour lui parler, avait revêtu le déguisement de cette apparence sonore. Et tandis qu'elle passait, légère, apaisante et murmurée comme

un parfum, lui disant ce qu'elle avait à lui dire et dont il scrutait tous les mots, regrettant de les voir s'envoler si vite, il faisait involontairement avec ses lèvres le mouvement de baiser au passage le corps harmonieux et fuyant. Il ne se sentait plus exilé et seul puisque, elle, qui s'adressait à lui, lui parlait à mi-voix d'Odette. Car il n'avait plus comme autrefois l'impression qu'Odette et lui n'étaient pas connus de la petite phrase. C'est que si souvent elle avait été témoin de leurs joies ! Il est vrai que souvent aussi elle l'avait averti de leur fragilité. Et même, alors que dans ce temps-là il devinait de la souffrance dans son sourire, dans son intonation limpide et désenchantée, aujourd'hui il y trouvait plutôt la grâce d'une résignation presque gaie. De ces chagrins dont elle lui parlait autrefois et qu'il la voyait, sans qu'il fût atteint par eux, entraîner en souriant dans son cours sinueux et rapide, de ces chagrins qui maintenant étaient devenus les siens sans qu'il eût l'espérance d'en être jamais délivré, elle semblait lui dire comme jadis de son bonheur : « Qu'est-ce cela, tout cela n'est rien. » Et la pensée de Swann se porta pour la première fois dans un élan de pitié et de tendresse vers ce Vinteuil, vers ce frère inconnu et sublime qui lui aussi avait dû tant souffrir ; qu'avait pu être sa vie? au fond de quelles douleurs avait-il puisé cette force de dieu, cette puissance illimitée de créer? Quand c'était la petite phrase qui lui parlait de la vanité de ses souffrances, Swann trouvait de la douceur à cette même sagesse qui tout à l'heure pourtant lui avait paru intolérable quand il croyait la lire dans le visage des indifférents qui considéraient son amour comme une divagation sans importance. C'est que la petite phrase au contraire, quelque opinion qu'elle pût avoir sur la brève durée de ces états de l'âme, y voyait quelque chose, non pas comme faisaient tous ces gens, de moins sérieux que la vie positive, mais au contraire de si supérieur à elle que seul il valait la peine d'être exprimé. Ces charmes d'une tristesse intime, c'étaient eux qu'elle essayait d'imiter, de recréer, et jusqu'à leur essence qui est pourtant d'être incommunicables et de sembler frivoles à tout autre qu'à celui qui les éprouve, la petite phrase l'avait captée, rendue visible. Si bien qu'elle faisait confesser leur prix et goûter leur douceur divine, par tous ces mêmes assistants — si seulement ils étaient un peu musiciens — qui ensuite les mé-

connaîtraient dans la vie, en chaque amour particulier qu'ils verraient naître près d'eux. Sans doute la forme sous laquelle elle les avait codifiés ne pouvait pas se résoudre en raisonnements. Mais depuis plus d'une année que lui révélant à lui-même bien des richesses de son âme, l'amour de la musique était pour quelque temps au moins né en lui, Swann tenait les motifs musicaux pour de véritables idées, d'un autre monde, d'un autre ordre, idées voilées de ténèbres, inconnues, impénétrables à l'intelligence, mais qui n'en sont pas moins parfaitement distinctes les unes des autres, inégales entre elles de valeur et de signification. Quand, après la soirée Verdurin se faisant rejouer la petite phrase, il avait cherché à démêler comment, à la façon d'un parfum, d'une caresse, elle le circonvenait, elle l'enveloppait, il s'était rendu compte que c'était au faible écart entre les cinq notes qui la composaient et au rappel constant de deux d'entre elles qu'était due cette impression de douceur rétractée et frileuse ; mais, en réalité, il savait qu'il raisonnait ainsi non sur la phrase elle-même, mais sur de simples valeurs, substituées pour la commodité de son intelligence à la mystérieuse entité qu'il avait perçue, avant de connaître les Verdurin, à cette soirée où il avait entendu pour la première fois la sonate. Il savait que le souvenir même du piano faussait encore le plan dans lequel il voyait les choses de la musique, que le champ ouvert au musicien n'est pas un clavier mesquin de sept notes, mais un clavier incommensurable, encore presque tout entier inconnu, où seulement çà et là, séparées par d'épaisses ténèbres inexplorées, quelques-unes des millions de touches de tendresse, de passion, de courage, de sérénité qui le composent, chacune aussi différente des autres qu'un univers d'un autre univers, ont été découvertes par quelques grands artistes qui nous rendent le service, en éveillant en nous le correspondant du thème qu'ils ont trouvé, de nous montrer quelle richesse, quelle variété, cache à notre insu cette grande nuit impénétrée et décourageante de notre âme que nous prenons pour du vide et pour du néant. Vinteuil avait été l'un de ces musiciens. En sa petite phrase, quoiqu'elle présentât à la raison une surface obscure, on sentait un contenu si consistant, si explicite, auquel elle donnait une force si nouvelle, si originale, que ceux qui l'avaient entendue la conservaient en eux de plain-pied

avec les idées de l'intelligence. Swann s'y reportait comme à une conception de l'amour et du bonheur dont immédiatement il savait aussi bien en quoi elle était particulière, qu'il le savait pour *la Princesse de Clèves*, ou pour *René*, quand leur nom se présentait à sa mémoire. Même quand il ne pensait pas à la petite phrase, elle existait latente dans son esprit au même titre que certaines autres notions sans équivalent, comme les notions de la lumière, du son, du relief, de la volupté physique, qui sont les riches possessions dont se diversifie et se pare notre domaine intérieur. Peut-être les perdrons-nous, peut-être s'effaceront-elles, si nous retournons au néant. Mais tant que nous vivons nous ne pouvons pas plus faire que nous ne les ayons connues que nous ne le pouvons pour quelque objet réel, que nous ne pouvons, par exemple, douter de la lumière de la lampe qu'on allume devant les objets métamorphosés de notre chambre d'où s'est échappé jusqu'au souvenir de l'obscurité. Par là, la phrase de Vinteuil avait, comme tel thème de *Tristan* par exemple, qui nous représente aussi une certaine acquisition sentimentale, épousé notre condition mortelle, pris quelque chose d'humain qui était assez touchant. Son sort était lié à l'avenir, à la réalité de notre âme dont elle était un des ornements les plus particuliers, les mieux différenciés. Peut-être est-ce le néant qui est le vrai et tout notre rêve est-il inexistant, mais alors nous sentons qu'il faudra que ces phrases musicales, ces notions qui existent par rapport à lui, ne soient plus rien non plus. Nous périrons, mais nous avons pour otages ces captives divines qui suivront notre chance. Et la mort avec elles a quelque chose de moins amer, de moins inglorieux, peut-être de moins probable.

Swann n'avait donc point tort de croire que la phrase de la sonate existât réellement. Certes, humaine à ce point de vue, elle appartenait pourtant à un ordre de créatures surnaturelles et que nous n'avons jamais vues, mais que malgré cela nous reconnaissons avec ravissement quand quelque explorateur de l'invisible arrive à en capter une, à l'amener du monde divin où il a accès, briller quelques instants au-dessus du nôtre. C'est ce que Vinteuil avait fait pour la petite phrase. Swann sentait que le compositeur s'était contenté, avec ses instruments de musique, de la dévoiler, de la rendre visible, d'en suivre et d'en respecter le dessin d'une main si tendre, si pru-

dente, si délicate et si sûre que le son s'altérait à tout moment, s'estompant pour indiquer une ombre, revivifié quand il lui fallait suivre à la piste un plus hardi contour. Et une preuve que Swann ne se trompait pas quand il croyait à l'existence réelle de cette phrase, c'est que tout amateur un peu fin se fût tout de suite aperçu de l'imposture, si Vinteuil, ayant eu moins de puissance pour en voir et en rendre les formes, avait cherché à dissimuler, en ajoutant çà et là des traits de son cru, les lacunes de sa vision ou les défaillances de sa main.

Elle avait disparu. Swann savait qu'elle reparaîtrait à la fin du dernier mouvement, après tout un long morceau que le pianiste de Mme Verdurin sautait toujours. Il y avait là d'admirables idées que Swann n'avait pas distinguées à la première audition et qu'il percevait maintenant, comme si elles se fussent, dans le vestiaire de sa mémoire, débarrassées du déguisement uniforme de la nouveauté. Swann écoutait tous les thèmes épars qui entreraient dans la composition de la phrase, comme les prémisses dans la conclusion nécessaire, il assistait à sa genèse. « O audace aussi géniale peut-être, se disait-il, que celle d'un Lavoisier, d'un Ampère, l'audace d'un Vinteuil expérimentant, découvrant les lois secrètes d'une force inconnue, menant à travers l'inexploré, vers le seul but possible, l'attelage invisible auquel il se fie et qu'il n'apercevra jamais. Le beau dialogue que Swann entendit entre le piano et le violon au commencement du dernier morceau ! La suppression des mots humains, loin d'y laisser régner la fantaisie, comme on aurait pu croire, l'en avait éliminée ; jamais le langage parlé ne fut si inflexiblement nécessité, ne connut à ce point la pertinence des questions, l'évidence des réponses. D'abord le piano solitaire se plaignit, comme un oiseau abandonné de sa compagne ; le violon l'entendit, lui répondit comme d'un arbre voisin. C'était comme au commencement du monde, comme s'il n'y avait encore eu qu'eux deux sur la terre, ou plutôt dans ce monde fermé à tout le reste, construit par la logique d'un créateur et où ils ne seraient jamais que tous les deux : cette sonate. Est-ce un oiseau, est-ce l'âme incomplète encore de la petite phrase, est-ce une fée invisible et gémissant dont le piano ensuite redisait tendrement la plainte? Ses cris étaient si soudains que le violoniste devait se précipiter sur son archet pour les recueillir. Merveilleux oiseau ! le violoniste

semblait vouloir le charmer, l'apprivoiser, le capter. Déjà il avait passé dans son âme, déjà la petite phrase évoquée agitait comme celui d'un médium le corps vraiment possédé du violoniste. Swann savait qu'elle allait parler une fois encore. Et il s'était si bien dédoublé que l'attente de l'instant imminent où il allait se retrouver en face d'elle le secoua d'un de ces sanglots qu'un beau vers ou une triste nouvelle provoquent en nous, non pas quand nous sommes seuls, mais si nous les apprenons à des amis en qui nous nous apercevons comme un autre dont l'émotion probable les attendrit. Elle reparut, mais cette fois pour se suspendre dans l'air et se jouer un instant seulement, comme immobile, et pour expirer après. Aussi Swann ne perdit-il rien du temps si court où elle se prorogeait. Elle était encore là comme une bulle irisée qui se soutient. Tel un arc-en-ciel dont l'éclat faiblit, s'abaisse, puis se relève et, avant de s'éteindre, s'exalte un moment comme il n'avait pas encore fait : aux deux couleurs qu'elle avait jusque-là laissé paraître, elle ajouta d'autres cordes diaprées, toutes celles du prisme, et les fit chanter. Swann n'osait pas bouger et aurait voulu faire tenir tranquilles aussi les autres personnes, comme si le moindre mouvement avait pu compromettre le prestige surnaturel, délicieux et fragile qui était si près de s'évanouir. Personne, à vrai dire, ne songeait à parler. La parole ineffable d'un seul absent, peut-être d'un mort (Swann ne savait pas si Vinteuil vivait encore) s'exhalant au-dessus des rites de ces officiants, suffisait à tenir en échec l'attention de trois cents personnes, et faisait de cette estrade où une âme était ainsi évoquée un des plus nobles autels où pût s'accomplir une cérémonie surnaturelle.

A tout ce que nous avons revendiqué jusqu'ici pour Proust, un passage de cette nature confère une autorité éclatante. Je n'insiste plus sur la portée métaphysique de pages en marge desquelles l'on pourrait inscrire cette parole de Plotin : « Toutes choses s'efforcent

(1) *Du côté de chez Swann*, p. 316-321.

vers la vie, vers l'immortalité, vers l'activité » (1); mais où trouverait-on une analyse plus constamment créatrice? C'est ici que l'on voit combien le vigoureux essor d'un grand artiste se joue des catégories arbitraires, illusoires, dans lesquelles on prétend parquer les genres et les facultés : l'impression dernière que laissent ces pages est une impression poétique, lyrique, non sans analogie avec ces cris d'une pureté éperdue, — fugaces, mais toujours renaissants, — qui traversent la musique de piano et la musique de chambre d'un Schumann. Poésie, lyrisme de l'analyse, — il suffisait que survînt un esprit capable tout à la fois de rejoindre l'exaltation à sa source, de ressusciter l'émotion qu'elle dégage et de suivre le cours de ses multiples affluents intellectuels, pour que s'imposât à nous une forme nouvelle de la beauté littéraire.

Immédiatement au-dessous de ces passages se groupent tous ceux où la vie est envisagée et rendue comme un spectacle, — non point encore celui que décompose l'observateur, mais un spectacle d'ordre pictural qui met en jeu chez l'écrivain une imagination tout esthétique. Le plus souvent, ce sont les objets et les « intérieurs » qui lui donnent le branle ; mais ici encore il s'agit toujours non pas de reproduire, ni même de transposer, mais de recréer, sur le plan de l'imagination et avec le seul instrument de l'analyse, une atmosphère qui ne survit que dans la mémoire. Pareilles restitutions sont innombrables dans l'œuvre

(1) Plotin, *Ennéades*, VI, VII, 20.

de Proust, et rien ne serait plus instructif que de suivre sur l'une d'elles le minutieux travail de son esprit (1). Proust opère par accumulation, mais, ainsi que les touches successives du peintre, chacun des termes employés est choisi pour rendre pleinement et de façon à n'y plus revenir un des aspects, un des modes d'apparition de l'objet en cause. J'insiste sur ce point, car dans le cas de Proust il s'élève parfois un malentendu. L'expression chez Proust ne s'essaie jamais, ainsi qu'elle le fait par exemple si souvent dans *Volupté* de Sainte-Beuve, non sans obtenir d'ailleurs à l'abri de ces essais d'appréciables résultats. L'accumulation ne procède ni d'une hésitation, ni d'un tâtonnement : elle est uniquement due à la nature toujours complexe de la réalité qu'il s'agit de restituer, aux innombrables facettes qu'il importe tour à tour d'éclairer. Mis en présence d'un texte comme celui que j'indique en note, ceux-là même qui protestent contre le principe de semblable accumulation seraient bien en peine de signaler un seul mot qui se pût supprimer sans que l'effet de tout l'ensemble s'en ressentît. Et au terme de l'accumulation, c'est comme si cette succession ininterrompue de touches justes se composait dans le souvenir du lecteur en une pâte moelleuse sur laquelle le regard s'appuie comme sur l'émail

(2) Je pense en ce moment à la quasi magique évocation de la chambre de la tante Léonie à Combray, évocation presque exclusivement suggérée par ces odeurs et ces saveurs toutes-puissantes sur la sensibilité de Proust et pour la traduction desquelles il possède des moyens d'expression si parfaitement appropriés. *Du côté de chez Swann*, p. 50-51.

inaltérable des plus beaux tableaux de Courbet.

Pour que le spectacle humain puisse devenir, lui aussi, un pur spectacle esthétique, il faut un concours de circonstances qui ne se rencontre que rarement. Les passions des personnages qui prennent part à la scène, et l'activité que celle-ci suscite chez l'observateur y mettent presque toujours obstacle, et la plupart des spectacles humains se déroulent sans qu'ils soient perçus en tant que spectacles. A cette règle, il existe pourtant une exception dont l'œuvre de Proust nous fournit précisément un merveilleux exemple, et Proust a soin de marquer à l'avance les conditions spéciales qui lui permettent de se produire. Je veux parler de l'arrivée de Swann à la soirée de Mme de Saint-Euverte :

Le baron lui promit d'aller faire la visite qu'il désirait après qu'il l'aurait conduit jusqu'à la porte de l'hôtel Saint-Euverte, où Swann arriva tranquillisé par la pensée que M. de Charlus passerait la soirée rue La Pérouse, mais dans un état de mélancolique indifférence à toutes les choses qui ne touchaient pas Odette, et en particulier aux choses mondaines, qui leur donnait le charme de ce qui, n'étant plus un but pour notre volonté, nous apparaît en soi-même. Dès sa descente de voiture, au premier plan de ce résumé fictif de leur vie domestique que les maîtresses de maison prétendent offrir à leurs invités les jours de cérémonie et où elles cherchent à respecter la vérité du costume et celle du décor, Swann prit plaisir à voir les héritiers des « tigres » de Balzac, les grooms, suivants ordinaires de la promenade, qui, chapeautés et bottés, restaient dehors devant l'hôtel sur le sol de l'avenue, ou devant les écuries, comme des jardiniers auraient été rangés à l'entrée de leurs parterres. La disposition particulière qu'il avait toujours eue à chercher des analogies entre les êtres vivants et les portraits des musées s'exerçait encore, mais d'une façon plus constante et plus

générale ; c'est la vie mondaine tout entière, maintenant qu'il en était détaché, qui se présentait à lui comme une suite de tableaux. Dans le vestibule où, autrefois, quand il était un mondain, il entrait enveloppé dans son pardessus pour en sortir en frac, mais sans savoir ce qui s'y était passé, étant par la pensée, pendant les quelques instants qu'il y séjournait, ou bien encore dans la fête qu'il venait de quitter, ou bien déjà dans la fête où on allait l'introduire, pour la première fois il remarqua, réveillée par l'arrivée inopinée d'un invité aussi tardif, la meute éparse, magnifique et désœuvrée de grands valets de pied qui dormaient çà et là sur des banquettes et des coffres et qui, soulevant leurs nobles profils aigus de lévriers, se dressèrent, et, rassemblés, formèrent le cercle autour de lui.

L'un d'eux, d'aspect particulièrement féroce et assez semblable à l'exécuteur dans certains tableaux de la Renaissance qui figurent des supplices, s'avança vers lui d'un air implacable pour lui prendre ses affaires. Mais la dureté de son regard d'acier était compensée par la douceur de ses gants de fil, si bien qu'en approchant de Swann il semblait témoigner du mépris pour sa personne et des égards pour son chapeau. Il le prit avec un soin auquel l'exactitude de sa pointure donnait quelque chose de méticuleux et une délicatesse que rendait presque touchante l'appareil de sa force. Puis il le passa à un de ses aides, nouveau et timide, qui exprimait l'effroi qu'il ressentait en roulant en tous sens des regards furieux et montrait l'agitation d'une bête captive dans les premières heures de sa domesticité.

A quelques pas, un grand gaillard en livrée rêvait, immobile, sculptural, inutile, comme ce guerrier purement décoratif qu'on voit dans les tableaux les plus tumultueux de Mantegna, songer, appuyé sur son bouclier, tandis qu'on se précipite et qu'on s'égorge à côté de lui ; détaché du groupe de ses camarades qui s'empressaient autour de Swann, il semblait aussi résolu à se désintéresser de cette scène, qu'il suivait vaguement de ses yeux glauques et cruels, que si c'eût été le massacre des Innocents ou le martyre de saint Jacques. Il semblait précisément appartenir à cette race disparue, ou qui peut-être n'exista jamais que dans le retable de San Zeno et les fresques des Emiretani où Swann l'avait approchée et où elle rêve encore, — issue de la fécondation d'une statue antique par

quelque modèle padouan du Maître ou quelque saxon d'Albert Dürer. Et les mèches de ses cheveux roux crespelés par la nature, mais collés par la brillantine, étaient largement traitées comme elles sont dans la sculpture grecque qu'étudiait sans cesse le peintre de Mantoue, et qui, si dans la création elle ne figure que l'homme, sait du moins tirer de ses simples formes des richesses si variées et comme empruntées à toute la nature vivante, qu'une chevelure, par l'enroulement lisse et les becs aigus de ses boucles, ou dans la superposition du triple et fleurissant diadème de ses tresses, a l'air à la fois d'un paquet d'algues,d'une nichée de colombes, d'un bandeau de jacinthes et d'une torsade de serpents.

D'autres encore, colossaux aussi, se tenaient sur les degrés d'un escalier monumental que leur présence décorative et leur mobilité marmoréenne auraient pu faire nommer comme celui du Palais Ducal : l' « Escalier des Géants » et dans lequel Swann s'engagea avec la tristesse de penser qu'Odette ne l'avait jamais gravi. Ah ! avec quelle joie, au contraire, il eût grimpé les étages noirs, malodorants et casse-cou de la petite couturière retirée, dans le « cinquième » de laquelle il aurait été si heureux de payer plus cher qu'une avant-scène hebdomadaire à l'Opéra le droit de passer la soirée quand Odette y venait et même les autres jours pour pouvoir parler d'elle, vivre avec les gens qu'elle avait l'habitude de voir quand il n'était pas là et qui à cause de cela lui paraissait recéler de la vie de sa maîtresse quelque chose de plus réel, de plus inaccessible et de plus mystérieux. Tandis que dans cet escalier pestilentiel et désiré de l'ancienne couturière, comme il n'y en avait pas un second pour le service, on voyait le soir devant chaque porte une boîte au lait vide et sale préparée sur le paillasson, dans l'escalier et magnifique et dédaigné que Swann montait à ce moment, d'un côté et de l'autre, à des hauteurs différentes, devant chaque anfractuosité que faisait dans le mur la fenêtre de la loge, ou la porte d'un appartement, représentant le service intérieur qu'ils dirigeaient et en faisant hommage aux invités, un concierge, un majordome, un argentier (braves gens qui vivaient le reste de la semaine un peu indépendants dans leur domaine, y dînaient chez eux comme de petits boutiquiers et seraient peut-être demain au service bourgeois d'un médecin ou d'un industriel), attentifs à ne pas manquer aux

recommandations qu'on leur avait faites avant de leur laisser endosser la livrée éclatante qu'ils ne revêtaient qu'à de rares intervalles et dans laquelle ils ne se sentaient pas très à leur aise, se tenaient sous l'arcature de leur portail avec un éclat pompeux tempéré de bonhomie populaire, comme des saints dans leur niche ; et un énorme suisse, habillé comme à l'église, frappait les dalles de sa canne au passage de chaque arrivant. Parvenu au haut de l'escalier le long duquel l'avait suivi un domestique à face blême, avec une petite queue de cheveux, noués d'un catogan, derrière la tête, comme un sacristain de Goya ou un tabellion du répertoire, Swann passa devant un bureau où des valets, assis comme des notaires devant de grands registres, se levèrent et inscrivirent son nom. Il traversa alors un petit vestibule qui, — tel certaines pièces aménagées par leur propriétaire pour servir de cadre à une seule œuvre d'art, dont elles tirent leur nom, et d'une nudité voulue, ne contiennent rien d'autre, — exhibait à son entrée, comme quelque précieuse effigie de Benvenuto Cellini représentant un homme de guet, un jeune valet de pied, le corps légèrement fléchi en avant, dressant sur son hausse-col rouge une figure plus rouge encore d'où s'échappaient des torrents de feu de timidité et de zèle, et qui, perçant les tapisseries d'Aubusson tendues devant le salon où on écoutait la musique, de son regard impétueux, vigilant, éperdu, avait l'air, avec une impassibilité militaire ou une foi surnaturelle, — allégorie de l'alarme, incarnation de l'attente, commémoration du branle-bas — d'épier, ange ou vigie, d'une tour de donjon ou de cathédrale, l'apparition de l'ennemi ou l'heure du Jugement. Il ne restait plus à Swann qu'à pénétrer dans la salle du concert dont un huissier chargé de chaînes lui ouvrit les portes, en s'inclinant, comme il lui aurait remis les clefs d'une ville. Mais il pensait à la maison où il aurait pu se trouver en ce moment même, si Odette l'avait permis, et le souvenir entrevu d'une boîte au lait vide sur un paillasson lui serra le cœur.

Swann retrouva rapidement le sentiment de la laideur masculine, quand, au delà de la tenture de tapisserie, au spectacle des domestiques succéda celui des invités. Mais cette laideur même des visages qu'il connaissait pourtant si bien, lui semblait neuve depuis que leurs traits, — au lieu d'être pour lui des signes pratiquement utilisables à l'identification de telle per-

sonne qui lui avait représenté jusque-là un faisceau de plaisirs à poursuivre, d'ennuis à éviter, ou de politesses à rendre, — reposaient, coordonnées seulement par des rapports esthétiques, dans l'autonomie de leurs lignes. Et en ces hommes, au milieu desquels Swann se trouva enserré, il n'était pas jusqu'aux monocles que beaucoup portaient (et qui, autrefois, auraient tout au plus permis à Swann de dire qu'ils portaient un monocle) qui, déliés maintenant de signifier une habitude, la même pour tous, ne lui apparussent chacun avec une sorte d'individualité. Peut-être parce qu'il ne regarda le général de Froberville et le marquis de Bréauté qui causaient dans l'entrée que comme deux personnages dans un tableau, alors qu'ils avaient été longtemps pour lui les amis utiles qui l'avaient présenté au Jockey et assisté dans des duels, le monocle du général, resté entre ses paupières comme un éclat d'obus dans sa figure vulgaire, balafrée et triomphale, au milieu du front qu'il éborgnait comme l'œil unique du Cyclope, apparut à Swann comme une blessure monstrueuse qu'il pouvait être glorieux d'avoir reçue, mais qu'il était indécent d'exhiber ; tandis que celui de M. de Bréauté ajoutait, en signe de festivité, aux gants gris perle, au « gibus », à la cravate blanche et substituait au binocle familier (comme faisait Swann lui-même) pour aller dans le monde, portant collé à son revers, comme une préparation d'histoire naturelle sous un microscope, un regard infinitésimal et grouillant d'amabilité qui ne cessait de sourire à la hauteur des plafonds, à la beauté des fêtes, à l'intérêt des programmes et à la qualité des rafraîchissements.

« Tiens, vous voilà, mais il y a des éternités qu'on ne vous a vu », dit à Swann le général qui, remarquant ses traits tirés et en concluant que c'était peut-être une maladie grave qui l'éloignait du monde, ajouta : « Vous avez bonne mine, vous savez... » pendant que M. de Bréauté demandait : « Comment, vous, mon cher, qu'est-ce que vous pouvez bien faire ici ? » à un romancier mondain qui venait d'installer au coin de son œil un monocle, son seul organe d'investigation psychologique et d'impitoyable analyse, et répondit d'un air important et mystérieux, en roulant l'*r* : « J'observe. »

Le monocle du marquis de Forestelle était minuscule, n'avait aucune bordure et obligeait à une crispation incessante et dou-

loureuse l'œil où il s'incrustait comme un cartilage superflu dont la présence est inexplicable et la matière recherchée, il donnait au visage du marquis une délicatesse mélancolique, et le faisait juger par les femmes comme capable de grands chagrins d'amour. Mais celui de M. de Saint-Candé, entouré d'un gigantesque anneau, comme Saturne, était le centre de gravité d'une figure qui s'ordonnait à tout moment par rapport à lui, dont le nez frémissant et rouge et la bouche lippue et sarcastique tâchaient par leurs grimaces d'être à la hauteur des feux roulants d'esprit dont étincelait le disque de verre, et se voyait préférer aux plus beaux regards du monde par des jeunes femmes snobs et dépravées qu'il faisait rêver de charmes artificiels et d'un raffinement de volupté ; et, cependant, derrière le sien, M. de Palancy qui, avec sa grosse tête de carpe aux yeux ronds, se déplaçait lentement au milieu des fêtes, en desserrant d'instant en instant ses mandibules comme pour chercher son orientation, avait l'air de transporter seulement avec lui un fragment accidentel, et peut-être purement symbolique, du vitrage de son aquarium, partie destinée à figurer le tout qui rappela à Swann, grand admirateur des Vices et des Vertus de Giotto à Padoue, cet Injuste à côté duquel un rameau feuillu évoque les forêts où se cache son repaire (1).

Je ne sais si l'on trouverait dans l'art littéraire un autre exemple d'un aussi prestigieux spectacle dont le point de départ reste tout le temps fourni par la réalité. Là réside peut-être la foncière originalité de ce passage : la vie y propose à l'imagination une série de thèmes sur lesquels celle-ci exécute ses variations fantastiques ; mais le départ de l'imagination est toujours pris à partir de la réalité. La versatile agilité de tels couplets dans une comédie de Musset tient à ce que le spectacle se joue entièrement sur une invisible scène imaginaire : la réalité n'intervient que pour introduire

(1) *Du côté de chez Swann*, p. 294-299.

un léger déséquilibre, une discordance qui sert de rehaut, et pour rompre la suite des figures par une asymétrie qui en prévienne l'uniformité. Les prototypes ou les équivalents de ce passage de Proust, c'est dans d'autres arts qu'il les faut chercher : on songe aux pages et aux jeunes seigneurs dont la blonde beauté semble mûrir sous l'égale et riche lumière de Carpaccio, et qui, de place en place posés, telle une antilope ou un ibis, ornent de leur éclat intact la légende de sainte Ursule ; à l'héraldique tableau du musée Correr où, sur l'écu, les deux courtisanes apparaissent de race identique aux chiens et aux oiseaux qui complètent le blason ; ou bien à cette musique de Scarlatti, tout ensemble nette et allusive, qui hier encore enveloppait les jeux des *Femmes de bonne humeur* du réseau de son tragique délicat.

Si Proust a réussi ce tour de force, c'est que son esprit, le plus meublé qui soit, se meut avec une enviable aisance parmi le dédale de ses trésors : la profusion chez lui s'allie toujours à une sorte d'acuité dans la justesse, et sa force consiste peut-être avant tout dans le fait qu'il suffit qu'il use d'un de ses dons pour qu'en sortent les résultats les plus diamétralement opposés à ceux qu'il eût été raisonnable d'attendre.

Parvenu à ce point, je m'aperçois que je n'ai encore rien dit de ce qui constitue pour la plupart des lecteurs le centre de gravité de l'œuvre de Proust : ses prodigieuses facultés d'observation. C'est qu'en son cas, comme dans tous ceux que je me propose d'étudier, j'ai tenu à marquer d'abord ces aspects de son génie

par où il m'apparaît unique. Pour incomparable qu'il se révèle par l'étendue du champ que son observation embrasse, par le tranchant du soc dont elle le laboure, et par le fond, — ainsi qu'on le dirait d'un coureur, — dont témoignent ses multiples expéditions, Proust ne s'en rattache pas moins ici à une lignée bien authentiquement française : il tient son rang dans une compagnie qui compte déjà plus d'un quartier de noblesse. Or il se trouve que *le Côté de Guermantes* relève presque entièrement de cette veine de l'observation. Nous aurons donc sujet la prochaine fois de compléter notre étude sur ce point, en même temps que de préciser les réflexions auxquelles ce livre invite par rapport à ceux qui l'ont précédé.

III

L'OBSERVATEUR
« LE CÔTÉ DE GUERMANTES » (1)

> Sans doute, c'étaient des qualités assez peu exaltantes, comme la pondération et la mesure que prônait surtout Mme de Villeparisis ; mais pour parler de la mesure d'une façon entièrement adéquate, la mesure ne suffit pas et il faut certains mérites d'écrivain qui supposent une exaltation peu mesurée (1).

A des remarques sur Marcel Proust observateur, je tiens à placer ces lignes en exergue, — non seulement

(1) Marcel PROUST, *le Côté de Guermantes*, t. I (éditions de la *Nouvelle Revue française*, p. 166).

parce que leur pénétration tranquille résout au passage de vains et récents débats, mais parce qu'au moment de suivre le fleuve dans cette partie de son cours la plus éloignée de sa source, il importe avant tout de ne jamais oublier la source elle-même. Dans l'art difficile, mais toujours attirant du portrait, le peintre possède sur l'écrivain un avantage incontestable : à égalité de dons, du seul fait que dans le portrait peint tout s'offre simultanément au regard, le peintre préserve cette supériorité que les divers éléments dont se compose le modèle apparaissent en son œuvre à leur place et à leur rang, tandis que l'obscure difficulté contre laquelle, inconsciemment ou consciemment, se débat sans cesse l'écrivain provient de ce que, ne pouvant tout dire à la fois (1), il n'empêchera jamais le lecteur de croire qu'il exclut ou qu'il nie la chose voisine ou contradictoire de celle qu'il est en train de poser. Dans la critique en particulier, des malentendus s'élèvent à chaque pas entre auteur et lecteur qui naissent pour la plupart de ce caractère inévitablement successif du portrait littéraire. Il faut être un Marcel Proust pour que cette condition fatale du langage se tourne en un nouveau principe de force, pour tirer du mal même qu'elle entraîne l'idée de la

(1) Et sans doute je vois bien tout ce qu'il y aurait à dire, en partant du point de vue du peintre, sur les difficultés particulières qui, dans son cas, contre-balancent cet avantage. La question des rapports entre le portrait peint et le portrait écrit est de tel intérêt que j'espère bien avoir l'occasion d'y revenir. Je me suis placé ici au seul point de vue de l'écrivain, et précisément on ne peut pas tout dire à la fois.

sonde flexible qui en opère la guérison. A l'instant précis où le devoir du critique consiste à perdre son point de départ de vue, c'est alors que, se substituant en quelque sorte à lui, le lecteur doit au contraire y faire le plus obstinément face. En ce sens surtout l'on peut dire que la lecture est le fruit d'une collaboration.

Tout grand observateur décompose la matière sur laquelle s'exerce son observation, mais la question qui s'élève à son sujet se subdivise en deux temps : jusqu'où va-t-il dans son travail de décomposition d'une part ; — et, de l'autre, ses facultés sont-elles de celles qui donnent à mi-descente leur plein rendement et qui plus bas joueraient à vide ; sont-elles au contraire de celles qui n'entrent dans leur maximum d'activité que lorsqu'elles ont touché le fond? Écartons d'abord tous ceux qui, — qu'ils poussent plus ou moins avant le travail de décomposition, — n'observant jamais qu'à demi, restent toujours passibles d'être légitimement contredits : il suffit que de la vérité en question l'adversaire illumine cette partie qu'eux-mêmes ont laissée dans l'ombre. Mais, parmi ceux qui comptent, il en est qui prospèrent le mieux à fleur de terre. Dans la conversation imaginaire qu'il institue entre Diogène et Platon, Walter Savage Landor, ce splendide personnage que semble toujours colorer comme un reflet de la sagesse antique, ne fait-il pas dire à Diogène : « Il en va du monde intellectuel ainsi que du monde physique : au-dessous d'une région relativement rapprochée de la surface, sa culture ne rapporte plus », et, de fait, lorsqu'on se promène à travers le Versailles de

la prose anglaise que sont les *Conversations imaginaires*, l'on rencontre de place en place ces remarques dans lesquelles s'enchâsse quelque haute vérité d'ordre général, et que l'art à la fois grandiose et sobre de Landor a taillée en if ou sculptée en divinité. Or, dans le cas de Marcel Proust, observer est une fonction normale, constante, de son être, l'accompagnement naturel de l'acte même de vivre ; mais cette observation ne nous est apparue jusqu'à présent que comme la pourvoyante vassale de l'imagination créatrice ; *le Côté de Guermantes* nous la montre opérant davantage pour elle-même : il semble que d'un bout à l'autre du récit brille l'éclat net du bistouri avec lequel Marcel Proust pratique ses innombrables et délicates incisions.

L'observation de Marcel Proust ne s'arrête jamais avant d'avoir touché le fond, et nul n'a poussé plus loin que lui la décomposition des éléments, mais celle-ci assume dans son œuvre des formes si personnelles qu'ici encore les résultats déjouent les prévisions. Nous prononcions l'autre jour le nom de Samuel Butler et nous n'avons pas à nous en dédire : en face de toute convention, l'attitude des deux écrivains s'affirme identique. Mais chez Butler, c'est la pensée surtout qui est vivante : les personnages le plus souvent sont, au sens où le dirait un géologue, de formation secondaire ; l'esprit de l'auteur les projette, et il alimente leur existence plutôt qu'il ne la subit. C'est un esprit qui a de la tendance, tout au moins en ceci qu'il ne lui suffit pas complètement qu'une chose

soit vraie, il faut encore qu'elle le soit d'une manière qui laisse apercevoir qu'il a raison. Devant la vision de Proust, au contraire, chaque personnage surgit tout d'un coup, se dresse en pied, dans la totalité de son mode d'apparition : au corps du personnage est solidement chevillé un amour-propre qui détermine et règle jusqu'à ses moindres mouvements, une immuable, inébranlable opinion de soi dont on ne peut même pas tout à fait dire que le personnage cherche à la communiquer, tant il y baigne avec sécurité ; que le rayonnement en soit contagieux, nul doute à cet égard jamais ne l'effleure. C'est là le cliché premier que prend l'esprit de Marcel Proust : cliché sans omission, d'une incomparable netteté, puis il l'emporte avec soin pour le développer dans la chambre noire de sa réflexion solitaire ; ce n'est qu'après qu'il recommence devant nous l'opération au terme de laquelle, comme sur l'autre plateau d'une balance, remonte un nouveau personnage, non moins robuste dans sa complexité accrue, mais qui, précisément parce que bien portant, inquiète, fait un peu frissonner, nous emplit de ce malaise à base de retour sur nous-mêmes dont s'accompagne si souvent la découverte d'une vérité. Un personnage de Marcel Proust est connu par nous de la connaissance la plus intime et la plus multiple parce qu'il nous le présente pour ainsi dire sur tous les plans, — tel qu'il s'apparaît à lui-même ; tel que l'enregistre l'observation rapide, à la fois indifférente et amusée, d'autrui ; tel qu'il « rend » sous le traitement que lui fait subir un regard supérieur ; tel aussi qu'à une heure

de courage plus attentif ou en proie à une irrémédiable tristesse il lui advient parfois de se saisir dans sa réalité profonde. Un des grands mérites de Marcel Proust, c'est qu'aucun de ces plans n'est jamais sacrifié aux autres ; il écrira dans *le Côté de Guermantes* que :

Ce que nous rappelons de notre conduite reste ignoré de notre plus proche voisin ; ce que nous en avons oublié avoir dit, ou même ce que nous n'avons jamais dit va provoquer l'hilarité jusque dans une autre planète, et l'image que les autres se font de nos faits et gestes ne ressemble pas plus à celle que nous nous en faisons nous-mêmes, qu'à un dessin quelque décalque raté où tantôt au trait noir correspondrait un espace vide, et à un blanc, un contour inexplicable. Il peut du reste arriver que ce qui n'a pas été transcrit soit quelque trait irréel que nous ne voyons que par complaisance, et que ce qui nous semble ajouté nous appartienne au contraire, mais si essentiellement que cela nous échappe. De sorte que cette étrange épreuve qui nous semble si peu ressemblante a quelquefois le genre de vérité, peu flatteur certes, mais profond et utile, d'une photagraphie par les rayons X. Ce n'est pas une raison pour que nous nous y reconnaissions. Quelqu'un qui a l'habitude de sourire dans la glace à sa belle figure et à son beau torse, si on lui montre leur radiographie, aura devant ce chapelet osseux, indiqué comme étant l'image de lui-même, le même soupçon d'une erreur que le visiteur d'une exposition qui devant un portrait de jeune femme, lit dans le catalogue : dromadaire couché. Plus tard cet écart entre notre image selon qu'elle est dessinée par nous-mêmes, ou par autrui, je devais m'en rendre compte pour d'autres que moi, vivant béatement au milieu d'une collection de photographies qu'ils avaient tirées d'eux-mêmes, tandis qu'alentour grimaçaient d'effroyables images, habituellement invisibles à eux-mêmes, mais qui les plongeaient dans la stupeur si un hasard les leur montrait en leur disant : « C'est vous. » (1).

(1) *Le Côté de Guermantes*, I, p. 244-245.

Mais, par ailleurs, n'avait-il pas dit dans *Du côté de chez Swann* que :

Même au point de vue des plus insignifiantes choses de la vie, nous ne sommes pas un tout matériellement constitué, identique pour tout le monde et dont chacun n'a qu'à aller prendre connaissance comme d'un cahier des charges ou d'un testament ; notre personnalité sociale est une création de la pensée des autres. Même l'acte si simple que nous appelons « voir une personne que nous connaissons » est en partie un acte intellectuel. Nous remplissons l'apparence physique de l'être que nous voyons de toutes les notions que nous avons sur lui et dans l'aspect total que nous nous représentons, ces notions ont certainement la plus grande part. Elles finissent par gonfler si parfaitement les joues, par suivre en une adhérence si exacte la ligne du nez, elles se mêlent si bien de nuancer la sonorité de la voix comme si celle-ci n'était qu'une transparente enveloppe, que chaque fois que nous voyons ce visage et que nous entendons cette voix, ce sont ces notions que nous retrouvons, que nous écoutons (1).

C'est cette coexistence toujours maintenue des différents plans qui assure aux portraits de Marcel Proust leur caractère de plénier accomplissement.

Si cependant par rapport aux volumes précédents une première lecture du *Côté de Guermantes* — du moins de ce qui a déjà paru en librairie sous ce titre — n'apporte pas à l'amateur de Proust une satisfaction aussi entière, on en peut trouver l'explication dans deux causes dont l'une tient à la nature même du génie de Proust, tandis que l'autre réside dans un préjugé particulier à notre époque. Il existe des esprits — au nombre desquels figurent certains très grands artistes — dont le

(1) *Du côté de chez Swann*, p. 23.

génie n'apparaît dans sa totalité qu'alors qu'il se manifeste à travers un sujet parfaitement approprié : l'œuvre accomplie, on se trouve en présence à l'arrivée d'un notable surplus sur ce qui était donné au départ : ces esprits-là n'ont pour ensemencer qu'une provision de graines assez réduite, mais ils possèdent souvent une divination infaillible du terrain favorable. Lorsque le sens natif de la grandeur chez un Chateaubriand rencontre la campagne romaine, lorsque « le paysage de Tolède et la rive du Tage » sont captés par le perçant regard d'un Barrès, éclosent *flores fructusque perennes.* Mais si, privé de quelque haut modèle avec lequel il rivalise, qui le maintient par l'émulation qu'il suscite, Chateaubriand applique à son propre personnage ce sens de la grandeur, — il n'est pas au centre assez riche pour que ne s'ouvre un vide béant, et les draperies dont il le recouvre évoquent ces draperies académiques par lesquelles un Fra Bartolomeo ou un Andrea del Sarto cherchent en vain à masquer l'insuffisance des formes. Jusqu'à la guerre, sauf peut-être dans *Colette Baudoche,* Barrès avait su merveilleusement se garder de cet écueil, et il convient d'attendre son retour aux lettres pures pour porter un jugement quelconque à son sujet. Mais d'autres esprits, parmi lesquels je rangerai Marcel Proust, ont au contraire un génie universellement et pour ainsi dire indifféremment disponible : il semble qu'il existe en un volume toujours sensiblement le même, et qu'il préexiste à son exercice, à tout emploi que son possesseur pourra en faire. Les piles toujours chargées d'un Montaigne et d'un Mere-

dith, le pétillement de millions d'étincelles ne parviendrait pas à leur soutirer toute leur force ; l'énorme machine d'un Henry James qui tourne avec lenteur, mais est continûment en travail, ne sera jamais lasse de broyer de la matière. Mais tandis que la constitution même des artistes dont nous parlions plus haut, leur instinct de conservation, les incite à choisir leurs sujets avec le soin le plus délibéré, — le seul péril au contraire que puissent courir les seconds provient de la relative indifférence qu'engendre à l'égard de leurs sujets la certitude d'une fertilité toujours possible. Sur ce point, c'est peut-être de George Meredith que se rapproche le plus le Proust du *Côté de Guermantes*, avec une divergence toutefois d'accentuation : pour Meredith, en dernière analyse, le suprême intérêt réside toujours dans le jeu de son propre esprit ; à un sujet il demandera surtout de le mettre en branle, puis de temps à autre il évoluera librement à une grande hauteur au-dessus, et comme les sujets qu'il trouve possèdent souvent une originalité puissante, le lecteur est parfois partagé entre le plaisir qu'il prend à suivre du regard la grâce hardie de son vol, et le regret qu'il éprouve à sentir se desserrer le nœud même de l'histoire. Pour Proust, lui, le centre d'intérêt reste toujours dans l'approfondissement du sujet, — mais du sujet quel qu'il soit, et c'est ici qu'à une première prise de contact *le Côté de Guermantes* déconcerte un peu : il semble que toutes choses y intéressent l'auteur à un même degré, en sorte que, bien que sachant tout le temps que cela est faux (les préfaces aux traductions

de Ruskin et tant de passages de *Swann* constituent à cet égard de formels démentis), l'on a une certaine peine à se défendre contre l'impression que dans *Guermantes* tout est pour lui sur le même plan et possède une importance égale. Pousser plus avant cette investigation, ce serait sans doute aborder l'étude de la place de plus en plus prépondérante qu'occupe dans l'œuvre de Proust la catégorie du vrai, et de l'impartialité scientifique qui en résulte : je préfère réserver cette étude pour le jour où seront réunis à leur place, dans les volumes suivants, les deux extraordinaires morceaux qui viennent de paraître sous le titre d' « Une agonie » et d' « Un baiser » (*Nouvelle Revue française*, janvier, février 1921) et qui nous montrent le génie de Proust sous un aspect encore nouveau. En ce qui concerne *le Côté de Guermantes* la réserve est d'autant plus difficile à formuler qu'en l'énonçant l'on va contre un des seuls principes valides qui aient été établis en matière de critique : les meilleurs esprits s'accordent à reconnaître que l'on doit toujours concéder à un auteur son sujet et ne lui demander compte que de sa manière de le traiter, du parti qu'il aura su en tirer. Or, si après une deuxième lecture on applique cette règle au *Côté de Guermantes*, l'ouvrage ne se laisse pas prendre en défaut : le séjour à Doncières, le déjeuner avec Saint-Loup et sa maîtresse, la visite chez Mme de Villeparisis ont toute la réalité de la vie, et cet éclat rapide, cette netteté incisive que la vie même ne revêt que dans l'art ; et aux fidèles de *Swann* qui seraient peut-être tentés de regretter la soirée chez Mme de

Saint-Euverte, la représentation de l'Opéra, avec l'image si ingénieusement poursuivie de l'aquarium, vient apporter un inappréciable pendant.

Je disais plus haut que la seconde cause à laquelle j'attribuais la moindre satisfaction que procure d'abord *le Côté de Guermantes* provenait peut-être d'un préjugé particulier à notre époque. Il se pourrait en effet que le livre se ressentît si peu que ce fût de cette préoccupation historique qui, envahissant tout aujourd'hui, n'a pas épargné le roman, et que la matière plus grêle, plus située, plus encadrée de l'ouvrage par rapport à ceux qui l'ont précédé en relevât. De ce qu'avec le temps tout document revêt un caractère historique qui lui confère une signification, presque une dignité, il semble que nos contemporains aient conclu que l'on pouvait devancer le travail du temps et assurer soi-même à ces ouvrages ce précieux gage de durée. Or ce n'est là qu'un leurre : pas plus que pour un tableau la patine, le caractère historique d'une œuvre romanesque ne se laisse anticiper ; mais c'est un leurre qui s'explique facilement. La surproduction romanesque devenant chaque jour plus formidable, l'on conçoit que les romanciers se préoccupent à juste titre des possibilités de survie de leurs ouvrages. D'autant qu'en leur cas il existe entre le fait d'être lu et le degré de leur renommée une relation véritable qui ailleurs n'est le plus souvent que fictive. Le mot fréquemment cité de Voltaire au sujet de Dante : « Sa réputation grandira toujours parce qu'on ne le lit guère » n'est pas applicable qu'aux poètes épiques,

mais aussi bien à tous les poètes, sauf les purs lyriques, aux philosophes, aux essayistes, à combien d'autres : dans leur cas à tous le problème de la gloire se ramène à imposer à la longue au public des noms. Mais l'homme qui ne lit rien lit encore, avec mauvaise honte, un roman ; avec gloriole, un livre d'histoire ou de mémoires. Aussi romanciers, petits et grands, interrogent anxieux soit le présent, soit l'avenir ; les premiers plaçant avec acharnement, selon la forte expression de Sainte-Beuve, leur fortune littéraire en rentes viagères ; les seconds supputant les chances de trouver accueil auprès de la postérité. Or l'histoire apparaît aujourd'hui comme la chance majeure à cet égard, et dans plus d'un romancier le mémorialiste s'éveille. Lorsqu'il s'agit d'un talent de second plan, la méthode peut être favorable ; l'objection naît lorsqu'un esprit du premier rang y a recours. Au légitime souci de l'avenir se joint alors un scrupule de modestie mal entendue qu'encourage et que complique encore la foncière, l'incurable frivolité des critiques dits sérieux. Ceux-ci se sont constitués les ennemis jurés de tout égotisme : or, quoi qu'on en pense et surtout qu'on en dise, dès qu'un esprit atteint un certain niveau, l'égotisme est parmi les plus sacrés d'entre ses devoirs d'écrivain. Les écrits autobiographiques de Stendhal forment dans leur ensemble un trésor qui n'a peut-être pas d'équivalent : mais quel en est le prix le plus secret? sans doute le milieu de Grenoble dans lequel s'écoula son enfance, le salon de M. de Tracy, les réceptions dominicales de Delécluze y sont peints de

façon inoubliable, et comment en serait-il autrement? Mais la méditation sur le mont Janicule par laquelle s'ouvre *Brulard*, les initiales des femmes aimées tracées sur le sable ou gravées sur la ceinture, les mille tendres ou touchantes superstitions chronologiques de la sincérité de Stendhal, le voyage pour fuir Métilde au début des *Souvenirs d'égotisme* et l'émotion devant la statue de Guillaume Tell « parce que mauvaise », — voilà quelques-uns des passages auxquels nous revenons sans cesse, avec lesquels nous n'en aurons jamais fini. C'est qu'à travers eux nous voyons comme en transparence un être unique, nous percevons la vibration de la plus folle sensibilité ; et lorsqu'une fois un écrivain nous a donné un gage de cette nature, nous avons toujours envie de lui adresser l'apostrophe célèbre :

Ce que l'on aime en vous, madame, c'est vous-même.

Or ces gages, Marcel Proust nous les a donnés ; il nous les donne encore toutes les fois où il se rapproche d'une exaltation primitive, toutes les fois où, comme l'on dit dans les jeux d'enfants, il « brûle » ; dans *Guermantes* même il nous les donne, et enfin issant je tiens à citer les deux passages qui mettent avec éclat toutes mes réserves dans leur tort. Il s'agit du moment où, se trouvant à Doncières, il entend au téléphone la voix de sa grand'mère :

Puis je parlai et après quelques instants de silence, tout d'un coup j'entendis cette voix que je croyais à tort connaître si bien, car jusque-là, chaque fois que ma grand'mère avait causé

avec moi, ce qu'elle me disait, je l'avais toujours suivi sur la partition ouverte de son visage où les yeux tenaient beaucoup de place, mais sa voix elle-même, je l'écoutais aujourd'hui pour la première fois. Et parce que cette voix m'apparaissait changée dans ses proportions dès l'instant qu'elle était un tout, et m'arrivait ainsi seule et sans l'accompagnement des traits de la figure, je découvris à quel point cette voix était douce ; peut-être d'ailleurs ne l'avait-elle jamais été à ce point, car ma grand'mère, me sentant loin et malheureux, croyait pouvoir s'abandonner à l'effusion d'une tendresse que, par « principes » d'éducatrice, elle contenait et cachait d'habitude. Elle était douce, mais aussi combien elle était triste, d'abord à cause de sa douceur même presque décantée, combien peu de voix humaines ont jamais dû l'être, de toute dureté, de tout élément de résistance aux autres, de tout égoïsme ; fragile à force de délicatesse, elle semblait à tout moment prête à se briser, à expirer en un pur flot de larmes, puis l'ayant, seule près de moi, vue sans le masque du visage, j'y remarquais, pour la première fois, les chagrins qui l'avaient fêlée au cours de la vie.

Était-ce d'ailleurs uniquement la voix qui, parce qu'elle était seule, me donnait cette impression nouvelle qui me déchirait. Non pas ; mais plutôt que cet isolement de la voix était comme un symbole, une évocation, un effet direct d'un autre isolement, celui de ma grand'mère, pour la première fois séparée de moi. Les commandements ou défenses qu'elle m'adressait à tout moment dans l'ordinaire de la vie, l'ennui de l'obéissance ou la fièvre de la rébellion qui neutralisaient la tendresse que j'avais pour elle, étaient supprimés en ce moment et même pouvaient l'être pour l'avenir (puisque ma grand'mère n'exigeait plus de m'avoir près d'elle sous sa loi, était en train de me dire son espoir que je resterais tout à fait à Doncières, ou en tout cas que j'y prolongerais mon séjour le plus longtemps possible, ma santé et mon travail pouvant s'en bien trouver) ; aussi, ce que j'avais sous cette petite cloche approchée de mon oreille, c'était débarrassée des pressions opposées qui chaque jour lui avaient fait contrepoids, et dès lors irrésistible me soulevant tout entier, notre mutuelle tendresse. Ma grand'-mère, en me disant de rester, me donna un besoin anxieux et fou de revenir. Cette liberté qu'elle me laissait désormais et à laquelle je n'avais jamais entrevu qu'elle pût consentir, me

parut tout d'un coup aussi triste que pourrait être ma liberté après sa mort (quand je l'aimerais encore et qu'elle aurait à jamais renoncé à moi). Je criais : « Grand'mère, grand'mère » et j'aurais voulu l'embrasser ; mais je n'avais près de moi que cette voix, fantôme aussi impalpable que celui qui reviendrait peut-être me visiter quand ma grand'mère serait morte. « Parle-moi » ; mais alors il arriva que me laissant plus seul encore, je cessai tout d'un coup de percevoir cette voix. Ma grand'mère ne m'entendait plus, elle n'était plus en communication avec moi, nous avions cessé d'être en face l'un de l'autre, d'être l'un pour l'autre audibles, je continuais à l'interpeller en tâtonnant dans la nuit, sentant que des appels d'elle aussi devaient s'égarer. Je palpitais de la même angoisse que bien loin dans le passé, j'avais éprouvée autrefois, un jour que, petit enfant, dans une foule, je l'avais perdue, angoisse moins de la retrouver que de sentir qu'elle me cherchait, de sentir qu'elle se disait que je la cherchais ; angoisse assez semblable à celle que j'éprouverais le jour où on parle à ceux qui ne peuvent plus répondre et de qui on voudrait au moins tant faire entendre tout ce qu'on ne leur a pas dit, et l'assurance qu'on ne souffre pas. Il me semblait que c'était déjà une ombre chérie que je venais de laisser se perdre parmi les ombres, et seul devant l'appareil, je continuais à répéter en vain : « Grand'mère, grand'mère », comme Orphée, resté seul, répète le nom de la morte (1).

Bouleversé par la découverte de cette voix, il part à l'improviste et surprend, sans qu'elle le sache, sa grand'mère :

Hélas ! ce fantôme-là, ce fut lui que j'aperçus quand, entré au salon sans que ma grand'mère fût avertie de mon retour, je la trouvai en train de lire. J'étais là, où plutôt je n'étais pas encore là puisqu'elle ne le savait pas et comme une femme qu'on surprend en train de faire un ouvrage qu'elle cachera si on entre, elle était livrée à des pensées qu'elle n'avait jamais montrées devant moi. De moi, — par ce privilège qui ne dure

(1) *Le Côté de Guermantes*, I, p. 121-122.

8

pas et où nous avons pendant le court instant du retour, la faculté d'assister brusquement à notre propre absence, — il n'y avait là que le témoin, l'observateur, en chapeau et manteau de voyage, l'étranger qui n'est pas de la maison, le photographe qui vient prendre un cliché des lieux qu'on ne reverra plus. Ce qui, mécaniquement, se fit à ce moment dans mes yeux quand j'aperçus ma grand'mère, ce fut bien une photographie ! Nous ne voyons jamais les êtres chéris que dans le système animé, le mouvement perpétuel de notre incessante tendresse, laquelle avant de laisser les images que nous présente leur visage arriver jusqu'à nous, les prend dans son tourbillon, les rejette sur l'idée que nous nous faisons d'eux, depuis toujours, les fait adhérer à elle, coïncider avec elle. Comment, puisque le front, les joues de ma grand'mère, je leur faisais signifier ce qu'il y avait de plus délicat et de plus permanent dans son esprit, comment, puisque tout regard habituel est une nécromancie et chaque visage qu'on aime le miroir du passé, comment n'en eussé-je pas omis ce qui en elle avait pu s'alourdir et changer, alors que même dans les spectacles les plus indifférents de la vie, notre œil, chargé de pensée, néglige, comme ferait une tragédie classique, toutes les images qui ne concourent pas à l'action et ne retient que celles qui peuvent en rendre intelligible le but. Mais qu'au lieu de notre œil ce soit un objectif purement matériel, une plaque photographique, qui ait regardé, alors ce que nous verrons, par exemple, dans la cour de l'Institut, au lieu de la sortie d'un académicien qui veut appeler un fiacre, ce sera sa titubation, ses précautions pour ne pas tomber en arrière, la parabole de sa chute, comme s'il était ivre ou que le sol fût recouvert de verglas. Il en est de même quand quelque cruelle ruse du hasard empêche notre intelligente et pieuse tendresse d'accourir à temps pour cacher à nos regards ce qu'ils ne doivent jamais contempler, quand elle est devancée par eux qui, arrivés les premiers sur place et laissés à eux-mêmes, fonctionnent mécaniquement à la façon d'une pellicule, et nous montrent au lieu de l'être aimé qui n'existe plus depuis longtemps mais dont elle n'avait jamais voulu que la mort nous fût révélée, l'être nouveau que cent fois par jour elle revêtait d'une chère et menteuse ressemblance. Et, comme un malade qui ne s'était pas regardé depuis longtemps, et composant à tout moment le visage

qu'il ne voit pas, d'après l'image idéale qu'il porte de soi-même dans sa pensée, recule en apercevant dans une glace, au milieu d'une figure aride et déserte, l'exhaussement oblique et rose d'un nez gigantesque comme une pyramide d'Égypte, moi pour qui ma grand'mère c'était encore moi-même, moi qui ne l'avais jamais vue que dans mon âme, toujours à la même place du passé, à travers la transparence des souvenirs contigus et superposés, tout d'un coup, dans notre salon qui faisait partie d'un monde nouveau, celui du temps, celui où vivent les étrangers dont on dit : « Il vieillit bien », pour la première fois et seulement pour un instant car elle disparut bien vite, j'aperçus sur le canapé, sous la lampe, rouge, lourde et vulgaire, malade, rêvassant, promenant au-dessus d'un livre des yeux un peu fous, une vieille femme accablée que je ne connaissais pas (1).

Je ne bouderais nulle part le plaisir que Marcel Proust me donne toujours si je ne sentais que ces passages-là, il a en lui de quoi les multiplier. Si l'on objecte que par leur intimité même ces passages débordent les cadres stricts du roman en tant que genre littéraire, et que souhaiter leur multiplication, c'est proprement souhaiter qu'un romancier sorte de ses voies, je répondrais que s'il possède des dons de romancier qui forcent à penser aux plus grands noms, à mes yeux cependant Marcel Proust n'est pas que cela : imaginez un Montaigne de nos jours à la recherche, comme l'ancien, du temps perdu, mais dans l'œuvre duquel les gens rencontrés tiendraient la place des auteurs familiers grecs et latins ; dotez-le de cette souveraineté créatrice grâce à laquelle les figures de George Meredith sortent tout armées de son cerveau ; et vous aurez une approxi-

(1) *Le Côté de Guermantes*, I, p. 125-127.

mation du Marcel Proust que je préfère. Mais ici il ne s'agit plus du tout de critique : je cède à un égoïsme que rien cette fois ne saurait justifier ; je m'arrête donc dans l'espoir que l'auteur ne m'en voudra pas d'en agir à son sujet comme avec Stendhal qui me demeure encore plus cher même que Julien, même que Mathilde.

Janvier-mars 1921.

AMIEL

Ce sera l'un des faits curieux de l'histoire littéraire que la différence entre ce que l'on connaissait de notre ami et ce que l'on va savoir de lui.

Ainsi s'exprimait en 1882 Edmond Schérer dans l'étude qui sert d'introduction aux *Fragments d'un journal intime* d'Henri-Frédéric Amiel, et il avouait avec loyauté que pas un des amis du mort n'avait soupçonné l'existence d'un don de cet ordre. L'apparition du *Journal intime* réservait à Amiel une revanche éclatante et immédiate, celle aussi à laquelle il aurait été le plus sensible ; il eut l'honneur d'occuper longuement des esprits qui tous lui étaient égaux ou supérieurs. Ernest Renan et Paul Bourget, Walter Pater et Matthew Arnold, tels sont les illustres parrains qui ont situé le *Journal intime* dans la haute pensée européenne. La valeur d'Amiel n'est plus en cause : la position qu'il détient est de celles qui se trouvent naturellement à l'abri des fluctuations : dans chaque génération il recrutera des lecteurs fidèles parmi ceux qui pratiquent le γνῶθι σεαυτόν ; j'essaierai

de montrer que, comme critique littéraire tout au moins, il mérite d'en annexer d'autres. Mais ceux qui l'ont étudié de près s'accordent à voir en lui avant tout un beau cas : Amiel, le premier, se jugeait tel, et je voudrais saisir l'occasion du centenaire de sa naissance pour revenir un moment sur ce cas auquel il y aurait peut-être lieu de reconnaître une portée plus générale et non moins tragique.

Berlin, 16 *juillet* 1848. — Il n'y a qu'une chose nécessaire : posséder Dieu. Tous les sens, toutes les forces de l'âme et de l'esprit, toutes les ressources extérieures sont autant d'échappées ouvertes sur la divinité : autant de manières de déguster et d'adorer Dieu. Il faut savoir se détacher de tout ce qu'on peut perdre, ne s'attacher absolument qu'à l'éternel et à l'absolu, et savourer le reste comme un prêt, un usufruit... Adorer, comprendre, recevoir, sentir, donner, agir : voilà ta loi, ton devoir, ton bonheur, ton ciel. Advienne que pourra, même la mort. Mets-toi d'accord avec toi-même, vis en présence de Dieu, en communion avec lui et laisse guider ton existence aux puissances générales contre lesquelles tu ne peux rien. Si la mort te laisse du temps, tant mieux. Si elle t'emporte, tant mieux encore. Si elle te tue à demi, tant mieux toujours, elle te ferme la carrière du succès pour t'ouvrir celle de l'héroïsme, de la résignation et de la grandeur morale. Toute vie a sa grandeur et comme il t'est impossible de sortir de Dieu, le mieux est d'y élire sciemment domicile.

Ainsi s'ouvre le *Journal d'Amiel* ; je prends ce premier chapitre de *l'Avenir de la science* que Renan écrivit en novembre 1848 et j'y trouve ceci :

Une seule chose est nécessaire... Le premier pas de celui qui veut se donner à la sagesse, comme le disait la respectable antiquité, est de faire deux parts dans la vie : l'une vulgaire et n'ayant rien de sacré, se résumant en des besoins et des jouissances d'un ordre inférieur (vie matérielle, plaisir, for-

tune, etc.) ; l'autre que l'on peut appeler idéale, céleste, divine, désintéressée, ayant pour objet les formes pures de la vérité, de la beauté, de la bonté morale, c'est-à-dire, pour prendre l'expression la plus compréhensive et la plus consacrée par les respects du passé, Dieu lui-même, touché, perçu, senti sous ses mille formes par l'intelligence de tout ce qui est vrai, et l'amour de tout ce qui est beau... Il y a un grand foyer central où la poésie, la science et la morale sont identiques, où savoir, admirer, aimer, sont une même chose, où tombent toutes les oppositions, où la nature humaine retrouve dans l'identité de l'objet la haute harmonie de toutes ses facultés et ce grand acte d'adoration, qui résume la tendance de tout son être vers l'éternel infini. Le saint est celui qui consacre sa vie à ce grand idéal, et déclare tout le reste inutile... A vrai dire, ces mots de poésie, de philosophie, d'art, de science, désignent moins des objets divers proposés à l'activité intellectuelle de l'homme, que des manières différentes d'envisager le même objet, qui est l'être dans toutes ses manifestations.

Relisez maintenant dans le premier volume de la *Correspondance* de Taine certaines lettres à Prévost-Paradol de ces mêmes années 1848 et 1849 :

Si ce mot de Dieu te choque, ôte-le, et dis à la place : l'Être ; mais, quelque nom que tu lui donnes, crois en l'existence d'un Être, qui a toute la plénitude de l'Être, et en qui il n'y a nul manque, nul défaut... Dieu n'est pas l'idole chrétienne, ni ton électricité ; il est au-dessus de ce que tu imagines et de tout ce que tu conçois, et sa connaissance est le véritable salut de la pensée.

La similitude des points de départ va presque jusqu'à une identité dans les termes employés.

Rencontre fortuite, dira-t-on peut-être ; — non pas : attitude commune au contraire à tous les esprits au moment où se découvre pour la première fois à eux

le monde de la pensée, et qui constitue la marque propre du vrai tempérament intellectuel. Au « une seule chose est nécessaire » de l'Évangile, ils donnent pour contenu la recherche de la Vérité, mais toute recherche est précédée chez eux d'un acte de foi en l'Unité de cette Vérité : ils sont à l'âge où l'esprit met des majuscules et les souligne. L'acte de foi n'en est pas un à leurs yeux : au contraire ils y voient l'axiome antérieur à toute investigation philosophique et qui seul la rend possible. Cette notion de l'unité de la vérité, ils y adhèrent dans leur jeunesse avec la ferveur sombre, concentrée, intolérante du néophyte : ils croient n'obéir qu'à la raison, en réalité ils se vouent à une religion de la raison dans laquelle ils transportent aussitôt cette idée d'unité, si naturelle à l'esprit humain, qui y semble enfoncée à une telle profondeur, et que l'éducation religieuse amène d'abord à la surface. Trouver la vérité ne saurait alors leur suffire, il s'agit d'appréhender l'absolu. « Posséder Dieu », dit Amiel, « Dieu lui-même, touché, perçu, senti sous ses mille formes », dit Renan. Qui n'a pas débuté par là court le risque de manquer d'arrière-plan dans l'esprit, et sa pensée ressemblera à un paysage sans horizon ; — mais, en revanche, qui s'en tient à cette attitude contracte un mal inguérissable. Un texte d'Amiel nous place à l'endroit favorable pour saisir avec précision le problème. « Le penseur est au philosophe ce que le dilettante est à l'artiste. Il joue avec la pensée et lui fait produire une foule de jolies choses de détail, *mais il s'inquiète des vérités plus que de la vérité*, et l'essentiel

de la pensée, sa conséquence, son unité lui échappe. » Je détache en italiques le membre de la phrase qui renferme le nœud de la question. Si nous laissons de côté un très petit nombre de philosophes — dont la grandeur véritable réside d'ailleurs bien davantage dans la puissance de leurs intuitions que dans l'unification par le système — il arrive toujours dans la vie d'un esprit un moment où il n'a plus le choix qu'entre les vérités et le silence. De la vérité aux vérités, il importe que le passage s'accomplisse, et ce passage constitue la période critique, le Démon de Midi des esprits. Autant d'esprits, autant de modes différents de l'accomplir, — mais de lui dépend tout l'avenir de leur pensée. Il faut d'une part qu'ils sortent de l'ombre que projette sur eux ce mancenillier (1) que devient l'idée d'Absolu, qu'ils fassent converger toutes leurs forces sur un point défini ; — mais, d'autre part, ce point particulier, il faut qu'ils le touchent avec une si juste maîtrise qu'ils l'atteignent dans ses centres nerveux, qu'autour de lui un univers semble se recomposer, de telle sorte que l'on retrouve, mais transposée en profondeur, l'étendue de l'aspiration primitive. Ainsi, et ainsi seulement, peuvent se rejoindre et se capter, non point l'absolu lui-même, mais ces quelques rayons réfractés que chaque grand esprit voit surgir dans le champ de sa vision, — et si cet esprit est en même temps un artiste, capable de les retenir et de les fixer, sous la sûreté de ce toucher l'œuvre rend un son éternel.

(1) « J'ai senti flotter sur moi l'ombre du mancenillier. » *Journal*, t. II, p. 48.

Or la clé de la tragédie d'Amiel me paraît résider en ceci que ce passage de la Vérité aux vérités il n'a jamais voulu l'accomplir : debout au bord de la rive il laisse chaque fois le bac s'éloigner ; un enchantement le cloue au sol : il ne peut ni s'embarquer, ni même s'écarter du rivage : il semble toujours qu'il guette un messager invisible. « Qu'est-ce que la Vérité, dit en se jouant Pilate ; et point ne voulut attendre la réponse (1). » Amiel, lui, l'a attendue toute sa vie.

Fidèle au mirage de l'absolu que Walter Pater définissait à son sujet « la fausse conscience intellectuelle », — la faculté maîtresse d'Amiel, la seule qu'il se reconnût à un degré éminent, n'en demeure pas moins cet esprit de métamorphose dont il est si souvent parlé dans le *Journal*. Contradiction qui ajoute beaucoup à la curiosité de son cas, mais qui en aggravait le pronostic. Car cet esprit de métamorphose lui fermait la seule voie qui, pour certaines organisations exceptionnelles, reste ouverte vers l'absolu, la voie mystique. Autant qu'on en peut juger du dehors, il semble que des mystiques tels que sainte Chantal par exemple aillent toujours vers leur « centre » même lorsqu'ils ne l'atteignent qu'avec « l'extrême pointe de leur esprit » (2). Le rapprochement de ces deux mots qui viennent et reviennent sous la plume de sainte Chantal permet

(1) Bacon, *Essai sur la vérité.*

(2) J'emprunte ces expressions au livre si pénétrant d'Henri Brémond sur sainte Chantal où se trouve défini, avec le maximum de précision auquel on puisse en pareille matière prétendre, le trajet qui se parcourt.

d'entrevoir l'explication. Chez les mystiques ce mot de « centre » paraît concerner tout ensemble le but et la route ; de même qu'il n'y a qu'un but, il n'y a qu'une route (1) : stricte fixité du propos, entier détachement de tout le reste ; — et ce « centre », lorsqu'ils le rejoignent, c'est par « la pointe de leur esprit » : le « centre » est en réalité une cime, mais qui, une fois gravie, demeure néanmoins centrale, non seulement parce que seule pour eux elle importe, mais peut-être aussi parce que la lumière qui s'y diffuse se double sans qu'ils le sachent — parfois même lorsqu'ils le nient — de cette chaleur bienfaisante que dégage à la longue toute attention passionnée. Même dans des domaines profanes, nous possédons des termes de comparaison ; l'expression courante si bien faite, la chaleur d'inspiration, de multiples témoignages d'hommes de génie nous en attestent l'authenticité, et sans nous élever si haut, au moindre d'entre nous le sentiment de l'exaltation y donne fugitivement accès. Or chez Amiel, que voyons-nous? « Mon âme, dit-il, balance entre deux, quatre, six conceptions générales et antinomiques, parce qu'elle obéit à tous les grands instincts de la nature humaine, et qu'elle aspire à l'absolu, irréalisable autrement que par la succession des contraires (2). » Il semble que la vérité soit ici exactement à l'opposé. Ce centre primitif de l'absolu — vers lequel

(1) Je ne veux pas dire bien entendu que pour tous les mystiques la route soit la même : au contraire chacun a la sienne, mais à mesure qu'il avance en perfection, en intimité d'expérience, tout grand mystique tend de plus en plus à n'en avoir qu'une.

(2) *Journal intime*, t. II, p. 19.

le mystique voyage le long d'une route interminable, avançant aujourd'hui, arrêté demain, mais gardant toujours une direction unique — échappe par définition à toutes les spirales de l'esprit de métamorphose : dans la mesure même où il exerce son don le plus personnel, Amiel s'écarte d'autant de l'objet auquel il aspire, et il en résulte dans tout son effort comme une désharmonie fondamentale. Les deux volumes du *Journal* ne contiennent pas de ces passages culminants où une expérience intime irrévocable arrache un cri libérateur, où l'homme semble porté à la fois au sommet et au fond de son être : les innombrables morceaux qui ont trait à la vie religieuse ou morale valent par une intelligence jamais en défaut et par la noblesse des points de vue : il leur manque cet accent qui ne trompe pas. Pour tout dire, ils ne sont parfois qu'édifiants. Or, souvent un écrivain est édifiant dans la mesure même où il n'a pas tout à fait senti : le ton qui s'impose alors inconsciemment à lui a pour objet de le rassurer, de combler un vide inavoué. Le grand mystique, lui, n'édifie jamais : il enlève ; il ne convainc pas : il persuade ; ce n'est pas à la vertu, c'est à la vraie vie qu'il nous appelle. Amiel à cet égard ne surmonte guère en lui le moraliste : il n'a pas subi l'épreuve du feu.

« C'est, dira-t-on, qu'il n'avait pas la foi. » Réponse insuffisante et qui induirait en erreur. Un mystique n'appartient pas nécessairement à une religion particulière. Sous une forme ou sous une autre, Amiel n'a jamais répudié l'idée d'un absolu ; or, c'est là l'unique postulat qu'implique l'expérience mystique. Aussi

bien qu'une sainte Chantal, un Plotin, « à qui apparaissait le Terme toujours proche », a connu cette union en Dieu, et croyez-vous que nous posséderions *le Centaure, la Bacchante* et les *Pages sans titre* si Maurice de Guérin n'avait été « admis par la nature au plus retiré de ses divines demeures ». Le mysticisme est essentiellement union, mais l'union a lieu parce qu'à un certain appel l'âme a répondu : elle perd, si l'on veut, le souvenir de sa réponse dans la plénitude même de l'union qui lui est accordée ; volontiers elle ira jusqu'à dire qu'elle n'a fait qu'attendre, mais cette attente, par l'état intérieur qu'elle suppose, constitue à elle seule une réponse. « Il y a en moi un point mystérieux. Tant qu'il n'est pas atteint, mon âme est immobile. Si on le touche, tout est décidé. » Cette parole de Benjamin Constant dans une lettre à Mme Récamier éclaire par un contraste saisissant le cas d'Amiel. Par-dessous son esprit, le plus mouvant qui soit — sable d'or qui s'écoule sans fin dans le sablier — Amiel, lui, est bien cette âme immobile qui n'éprouve toujours son existence que comme un poids, jamais comme un élan : certes, l'on rencontre des élans dans le *Journal*, mais si l'on regarde de près, l'on perçoit sous l'indéniable sincérité je ne sais quel caractère artificiel comme d'un exercice de la volonté. Rien de plus curieux à cet égard que les fréquents passages du *Journal* où dans un premier paragraphe Amiel se peint avec une infaillible lucidité « tel qu'il est », puis dans un second paragraphe de longueur parfois égale « tel qu'il devrait être » : en les lisant on ne peut se défendre de penser au parallèle de La Bruyère et

l'on s'en redit la conclusion : « Corneille est plus moral, Racine est plus naturel. » Je sais bien que dans tout journal envisagé comme un instrument de perfectionnement intérieur, l'opposition est inévitable et cet inconvénient presque fatal : le journal devient alors un livre de comptes dans lequel la notation du déficit quotidien l'emportera toujours hélas ! en signification sur la prévision des recettes éventuelles. Chez Amiel cependant la peinture de ce qu'il devrait être reste souvent mécanique au point qu'il a l'air sans s'en douter de vouloir s'acquitter une fois pour toutes par une démonstration irréprochable : à la fin de certaines d'entre elles on a envie d'ajouter le C. Q. F. D. du mathématicien. Nous sommes loin de l'élan des grands mystiques, de leur force de rebondissement, de la fermeté de leur éclat. En ses régions les plus reculées l'âme d'Amiel demeure toujours invulnérable : il n'y a pas en lui le « point mystérieux ».

Mais l'esprit — l'outil intellectuel — était d'une trempe merveilleuse : à le voir à l'œuvre on retrouve un peu de la sensation que Schopenhauer donne à un degré souverain, celle d'assister au fonctionnement non plus d'un esprit individuel, mais de l'esprit en soi, — récompense chez tous deux de la prédominance spéculative accordée à « la représentation » sur « la volonté, » et, si Schopenhauer survole Amiel, c'est en partie parce qu'il a su, dans la sphère de la pratique, réintégrer la volonté. Voilà ce qu'il importe avec Amiel de ne jamais oublier : même là où il excelle, d'autres l'ont

surpassé, mais toujours ils le surpassent par l'intervention d'autres dons ; en tant qu'esprit Amiel n'a d'égaux que parmi ses supérieurs.

J'ai songé à diverses choses que j'aurais bien fait d'écrire, mais le plus original et le meilleur de nous-mêmes est ce que nous laissons perdre le plus souvent. Nous nous réservons pour un avenir qui ne vient jamais. *Omnis moriar* (1).

écrivait-il le 7 févier 1880, trois mois avant sa fin. Il est des domaines que cet esprit a marqués de telle sorte que le texte exact d'Horace se rétablit lui-même.

Esprit de métamorphose, répétait-il ; nous en avons vu l'aspect tragique ; mais qui nierait les résultats auxquels il atteint? « Un des princes de cet étrange empire où les triomphateurs d'ici-bas ne pénètrent guère : le Rêve (2). » Après Paul Bourget, il n'y a plus à revenir sur ce point, mais il faut citer la « merveilleuse page » qu'il fut le premier à signaler :

Ne retrouverai-je pas quelques-unes de ces rêveries prodigieuses, comme j'en ai eu quelquefois : un jour de mon adolescence, à l'aube, assis dans les ruines du château de Faucigny, une autre fois dans la montagne, sous le soleil de midi, au-dessus de Lavey, couché au pied d'un arbre et visité par trois papillons ; une nuit encore sur la grève sablonneuse de la mer du Nord, le dos sur la plage et le regard errant dans la voie lactée ; de ces rêveries grandioses, immortelles, cosmogoniques où l'on porte le monde dans sa poitrine, où l'on touche aux étoiles, où l'on possède l'infini? Moments divins, heures d'extase où la pensée vole de monde en monde, pénètre la grande énigme, respire large, tranquille, profonde comme la

(1) *Journal intime*, t. II, p. 325.
(2) Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine :* « Amiel ».

respiration de l'Océan, sereine et sans limites comme le firmament bleu ; visites de la muse Uranie, qui trace autour du front de ceux qu'elle aime le nimbe phosphorescent de la puissance contemplative et qui verse dans leur cœur l'ivresse tranquille du génie, sinon son autorité ; instants d'intuition irrésistible où l'on se sent grand comme l'univers et calme comme un dieu ! Des sphères célestes jusqu'à la mousse ou au coquillage, la création entière nous est alors soumise, vit dans notre sein et accomplit en nous son œuvre éternelle avec la régularité du destin et l'ardeur passionnée de l'amour (1).

Amiel est un maître de l'émotion cosmique, et l'on sent qu'il ne triche jamais avec elle : elle a toujours chez lui des « dessous » au sens pictural du terme, — les dessous de tout le savoir de son temps ; dans cette conscience si transparente et si vaste, lavée de toutes les scories de l'individuel, il semble que ce soit l'accord même avec les grandes lois de la nature qui s'enfle et s'amplifie en émotion. Ici Amiel se laisse suivre, car nous sommes ainsi faits que des deux infinis de Pascal, c'est avec l'infiniment grand que nous parvenons le mieux à sympathiser. Si à y regarder de près nous trichons souvent avec l'émotion cosmique, du moins pouvons-nous prétendre à l'éprouver. Mais à Amiel le point de vue du « ciron » est aussi familier que celui de la « sphère ».

Les textes abondent tels que celui-ci :

Je puis me simplifier sans limites, oubliant mon milieu, mon époque, et me faire d'un autre âge. Je puis oublier tel ou tel sens, me faire aveugle, me faire même un être inférieur à l'homme, animal, plante (2) ;

(1) *Journal intime*, t. I, p. 49-50.
(2) *Ibid.*, p. XXXVII.

et sur ce point, Schérer nous apporte une confirmation :

Je me rappelle ma curiosité lorsque je lus pour la première fois par quel procédé notre ami arrivait à « se réduire à l'état de germe, de point, d'existence latente, à s'affranchir de l'espace, du temps, du corps et de la vie, à replonger de cercle en cercle jusqu'aux ténèbres de son être primitif, à éprouver, par d'infinies métamorphoses, l'émotion de sa propre genèse, à se retirer enfin et se condenser en soi jusqu'à la virtualité des limbes ». Je me souviens que j'interrogeai l'auteur sur ce passage et que la netteté de ses affirmations augmenta ma surprise (1).

Il n'y a aucune raison de révoquer en doute les affirmations d'un homme aussi complètement détaché de tout ce qui n'était pas le vrai, et il semble certain qu'Amiel a dû à cette faculté de transmutation les voluptés intellectuelles les plus vives qu'il ait connues. Mais cette expérience dépasse ici l'expérience même des mystiques en ce sens que, moins encore que la leur, elle apparaît communicable : avec les mystiques, grâce à la fixité du propos et à l'unité de direction, le trajet, s'il ne se peut parcourir, se laisse entrevoir ; mais comment se représenter, si l'on n'est doué de la même faculté qu'Amiel, une série d'expériences qui ne peuvent qu'être vécues et non décrites? car c'est bien là l'obstacle auquel Amiel vient se heurter. Il nous décrit merveilleusement l'esprit de métamorphose en lui-même, mais qu'une de ces métamorphoses s'accomplisse, Amiel ne peut que constater qu'elle a

1) *Journal intime*, t. I, p. XXXVIII à XXXIX.

eu lieu : il ne parvient pas à nous faire participer ou même simplement assister aux différents stades de l'opération ; il en résulte pour nous dans ces parties du *Journal* une monotonie sans doute inévitable ; il semble que nous soyons dans un vestibule : seule une porte ouverte à deux battants nous sépare de la pièce principale, et pourtant il n'est pas en notre pouvoir d'y entrer. Ainsi que de plus grands que lui, Amiel nous conduit jusqu'à un seuil et nous y quitte : je crains que celui-là ne me demeure toujours infranchissable.

Appelant l'attention sur un aspect du *Journal* que l'on avait jusque-là négligé, Matthew Arnold a dit que la véritable vocation d'Amiel lui semblait avoir été celle de critique littéraire, et il est certain que de ce don les deux volumes du *Journal* contiennent de nombreux et admirables exemples. Pour rendre au sortir d'une lecture l'impression immédiate dans toute sa vivacité et toute sa force, je crois bien que personne ne l'a jamais surpassé : il semble alors trouver instantanément ou plutôt posséder par nature cet équilibre entre la compréhension et le jugement auquel d'autres n'atteignent que beaucoup plus tard ou pas du tout ; l'objectivité qui ailleurs paralyse son effort ici lui fournit aussitôt le recul nécessaire. A ces moments-là, par la qualité scientifique du regard et la netteté des formes qui se dressent devant lui, il fait songer à un homme qui, penché sur un microscope, apercevrait un champ de cristaux. De La Fontaine, Rousseau, Cha-

teaubriand, Hugo, Quinet, Doudan, Sainte-Beuve, Taine, Renan, il n'a rien dit qui ne stimule la réflexion. Je ne puis citer qu'un de ces jugements :

...Je viens de feuilleter les œuvres complètes de Montesquieu et ne puis rendre encore bien l'impression que me fait ce style singulier, d'une gravité coquette, d'un laisser aller si concis, d'une force si fine, si malin dans sa froideur, si détaché en même temps que si curieux, haché, heurté comme des notes jetées au hasard, et cependant voulu. Il me semble voir une intelligence, sérieuse et austère par nature, s'habillant d'esprit par convention. L'auteur désire piquer autant qu'instruire. Le penseur est aussi bel esprit, le jurisconsulte tient du petit maître et un grain des parfums de Gnide a pénétré dans le tribunal de Minos. C'est l'austérité telle que l'entendait le siècle en philosophie et en religion. Dans Montesquieu la recherche, s'il y en a, n'est pas dans les mots, elle est dans les choses. La phrase court sans gêne et sans façon, mais la pensée s'écoute (1).

L'on passerait sa vie à feuilleter des œuvres complètes si l'on pouvait être assuré d'aboutir à de tels résultats. « Je ne puis encore bien rendre l'impression », — c'est-à-dire que jamais il n'en a mieux rendu aucune. Mais lui eût-on demandé une étude sur Montesquieu qu'il se serait mis, ainsi qu'il l'avouait un jour, à chercher tous les aboutissants du sujet et il n'en aurait pas vu la fin : tout au plus nous aurait-il livré, selon l'excellente expression de Schérer, « une table des matières, un cadre », dans lequel je suis persuadé que nul de ces puissants raccourcis n'eût été admis à figurer. Opposant au *Journal* les écrits qu'Amiel publia de son vivant, Schérer constate dans ces derniers une

(1) *Journal intime*, t. I.

« absence de force plastique ». Cette force plastique, dans toutes les parties du *Journal* où un jugement littéraire est formulé, Amiel la possédait au plus haut point. Par une contradiction de plus, cet homme qui a tout sacrifié à l'idée de l'ensemble était un maître incomparable de ce qu'il détestait le plus au monde, du fragment et de la note.

L'absolu de détail, dit-il, est absurde et contradictoire (1).

En logique pure il a raison ; mais comme il savait l'atteindre, cet absolu de détail, et quel dommage pour nous qu'il n'y ait pas consenti plus souvent !

Critique littéraire, Amiel possédait le don enviable entre tous : la fermeté dans la nuance ; et sans que rien vînt alors s'interposer, du jugement ce don passait aussitôt dans le style. Grand écrivain toutes les fois où il se prête à un sujet précis et individuel : le reste du temps nuancé toujours, mais trop docile à la pente qui l'entraîne.

18 *juillet* 1877. — Je viens de rencontrer dans un roman certain personnage qui a le tic des synonymes. Je me suis dit : Prends garde à toi, tu penches de ce côté. En cherchant la nuance juste de ta pensée, tu parcours le clavier des synonymes, et très souvent c'est par triades que ta plume procède... Ton défaut principal étant le tâtonnement, tu recours à la pluralité des locutions qui sont autant de retouches et d'approximations successives... Il conviendrait de t'exercer au mot unique, c'est-à-dire au trait à main levée, sans repentir. Mais pour cela il faudrait te guérir de l'hésitation. Tu vois trop de manières de dire ; un esprit plus décidé tombe directement

(1) *Journal intime*, t. II, p. 324.

sur la note juste. L'expression unique est une intrépidité qui implique la confiance en soi et la clairvoyance. Pour arriver à la touche unique, il faut ne pas douter, et tu doutes toujours (1).

Amiel fait ici allusion à une des difficultés les plus complexes avec lesquelles certains esprits se trouvent aux prises. Le classique adage de La Bruyère (2) doit demeurer l'objectif idéal de tout écrivain digne de ce nom, mais au grand artiste littéraire il se présente comme la norme : il le pratique d'instinct, et d'instinct aussi il consent les sacrifices nécessaires, parce qu'il cherche à produire sa pensée dans le plus beau jour bien plutôt qu'à l'éclairer sous ses multiples facettes : ses sacrifices portent sur des effets secondaires dont la suppression même ne fera que rehausser le lustre de l'effet principal. Pour d'autres écrivains, non pas artistes mais psychologues de naissance, ce recours à « la pluralité des locutions » offre une tentation d'autant plus forte qu'elle leur apparaît au contraire sous l'aspect d'un devoir essentiel : celui de ne pas mutiler la pensée. Ils se livrent alors à une sorte de jeu — littérairement le plus dangereux qui soit — qui consiste non plus, après l'avoir déterminé, à viser le centre de leur cible, mais persuadés que ce centre se déplace toujours, à le cerner pour ainsi dire par leurs expressions accumulées. Je ne puis ici que renvoyer à la lettre du marquis de la Tour du Pin sur *Volupté* que Sainte-

1) *Journal intime*, t. II, p. 232-235.

(2) « Entre toutes les différentes expressions qui peuvent rendre une seule de nos pensées, il n'y en a qu'une qui soit la bonne. »

Beuve a reproduite en appendice au roman, et qui témoigne d'une faculté d'analyse égale à celle-là même qu'elle défend : le lecteur y trouvera décrite mieux que je ne saurais jamais le faire cette manière de procéder dont jusqu'ici *Volupté* demeure précisément, à mon sens, le seul chef-d'œuvre incontestable (1). Mais si, dans *Volupté*, de cette peinture par touches successives se dégage un tableau complet, c'est que pour voisines qu'elles soient — et il est impossible de l'être davantage — les expressions cependant ne sont jamais interchangeables : chacune figure un chiffre dans les colonnes de la longue addition. Or c'est ici surtout qu'Amiel se laisse prendre en défaut : il additionne moins qu'il n'aligne : il semble parfois que la notion de l'équivalence de toutes choses ait gagné jusqu'à son style même. Au cours d'une lecture suivie, il arrive à l'amateur le plus éprouvé d'Amiel de ressentir parfois une véritable irritation ; qu'il regarde alors de près : la nuance y est encore, mais toute fermeté a disparu ; l'auteur énumère, il ne modèle plus, il glisse sur une pente dorénavant irrésistible. Même dans *Volupté*, le marquis de la Tour du Pin concédait la présence d'« excessives mollesses de pensées et d'expressions », et il opposait le style de Sainte-Beuve au grand style français traditionnel « qui peut marcher fièrement ». Qu'eût-il dit en face de plus d'un paragraphe du *Jour-*

(1) Je ne dis pas incontesté ; la manière de procéder dans *Volupté* choque si profondément certaines des meilleures habitudes françaises que je sais de purs écrivains qui n'en peuvent supporter la lecture. Mais sur ce point je maintiens mon opinion.

nal d'Amiel? Laissons ici la question de la mollesse de la pensée : une pensée qu'oriente sans cesse « l'intuition de l'universelle métamorphose » peut apparaître en tant que pensée et tour à tour la plus molle ou la plus ample qui soit ; mais trop souvent la mollesse d'expression existe. Une certaine fierté dans la marche, voilà peut-être ce qui a le plus manqué à Amiel écrivain.

Le côté de l'art, jusque-là presque fermé pour moi, m'apparut radieux et consolateur.

Cette phrase de Renan a trait au voyage qu'il fit en Italie aussitôt après avoir achevé *l'Avenir de la science* et qui fut une des raisons indirectes, mais déterminantes, pour lesquelles il ne publia pas l'énorme volume. Plus qu'aucun autre, Amiel aurait eu besoin que ses yeux s'ouvrissent à ce monde « radieux et consolateur ». Les esprits auto-critiques sont condamnés à vivre sans cesse au milieu des vapeurs dont les enveloppe la moindre démarche de leur pensée, et pour eux le contre-poids idéal, le seul peut-être, demeurera toujours l'œuvre d'art parfaite. « Une œuvre complètement exécutée, comme cela redresse les points de vue, comme cela chasse les vapeurs ! » s'écriait devant Notre-Dame un personnage de Henry James. La purification ne peut venir que de là, et plus l'œuvre sera statique, par sa destination et par son sujet, mieux elle communiquera son calme souverain : en leurs dimensions réduites, parce qu'ils sont pour ainsi dire à

(1) Renan, préface de *l'Avenir de la science.*

l'échelle humaine, certains tableaux le dégagent avec un maximum d'intensité ; Amiel semble n'avoir pas connu cette paix comblée que dispensent un Giorgione ou un Baldovinetti, un van Eyck ou un Vermeer (1).

Le *Journal* même se ressent de cette lacune : sauf dans la critique littéraire où il y atteint par un faisceau d'autres qualités, Amiel n'a pas de goût, — ni naturel, ni acquis ; et la manière dont il en manque offre chez un homme de cette supériorité un curieux objet d'étude. Il semble que son goût ne soit jamais sorti de l'enfance : il n'a pas subi cette crise salutaire de la puberté artistique qui débute sans doute par l'excès, mais qui apporte à l'écrivain la riche matière indispensable que toujours plus savamment sa maturité travaillera ; le goût d'Amiel reste en deçà de la sphère où le goût véritable commence. Amiel a gardé toute sa vie certains défauts du goût féminin au pire sens du terme (et combien d'hommes sont femmes en cela !) : la distinction banale, la fadeur et la mièvrerie. Dans une lettre à Amiel, Schérer rappelle à celui-ci qu'il avait

(1) Dans les deux volumes publiés jusqu'ici du *Journal intime*, il n'est presque pas fait mention de tableaux. Mais une note du 8 juillet 1880 fournit peut-être une indication : « C'est en 1842 que je raffolais de peinture, en 1845 que j'ai étudié la philosophie de Krauss. » En 1842, Amiel avait vingt et un ans : il est probable, jusqu'à preuve du contraire, qu'à partir de 1845 le goût de la philosophie a supplanté chez lui ce premier goût. A cet âge, ce n'est guère d'ailleurs la paix que vous versent les tableaux. Devant Bach, Mozart et Beethoven, Amiel réagissait avec la même sensibilité lucide que devant les écrivains. Mais le contrepoids que la musique apporte dans la vie d'un esprit autocritique est d'un tout autre ordre et demanderait à être traité à part.

parlé dans un de ses articles « d'une catégorie peu étudiée de l'esthétique, celle du joli », et il ajoute : « Je crains que vous n'ayez un faible pour cette catégorie là ». De ce faible, Schérer prétendait ne plus trouver trace dans le *Journal :* hélas, le *Journal* même en contient de multiples exemples. A cet égard, Amiel se trahit par le signe qui trompe le moins, par la qualité des images. Il ne recule pas toujours devant la simple chromo-lithographie, et trop souvent il a de ces images que non seulement on ne doit jamais accueillir, mais qui, à partir d'un certain moment, ne se présentent même plus à l'esprit. Ses paysages surtout en souffrent : je n'ai pas ici la place d'entrer dans la question d'Amiel paysagiste, mais dans l'ensemble j'incline à penser qu'on l'a trop vanté. Toutes les fois où il maintient distincts le paysage et l'état d'âme, où il les rend par notations successives et séparées, où il décrit, Amiel atteint son objet : certains paysages alpestres, certaines promenades aux environs d'Hyères sont irréprochables ; mais, le plus souvent, fidèle à l'esprit de sa fameuse définition (1), il essaie le tour de force pour lequel il faut peut-être le plus de goût dans le génie, celui de rendre chacun des deux termes par des images empruntées à l'autre, et ses trouvailles sont presque toujours malheureuses. Le hasard fait qu'il s'est souvent proposé les mêmes sujets que Maurice de Guérin : des effets de premier printemps ; la confrontation en est trop instructive : la largeur précise de Gué-

(1) « Un paysage quelconque est un état de l'âme.

rin dégénère chez Amiel en coquetterie appliquée.

Le goût féminin d'Amiel se retrouve souvent jusque dans l'expression des sentiments : la plume à la main, il est naïf, conventionnel dans l'effusion ; il a l'attendrissement trop facile et parfois presque un peu niais. Effusion, attendrissement, — ce ne sont point chez lui comme chez un Franck ou un Chausson forces intérieures qui débordent : ici encore Amiel s'abandonne à une pente. Cet homme à l'investigation duquel nul repli de son esprit n'a jamais pu se dérober, il semble cependant que lui manquent certains de ces avertisseurs intimes qui prémunissent sans même que l'on en ait conscience, et ceux qui lui manquent sont toujours de l'ordre esthétique. La sévérité du goût, voilà ce qui lui a le plus fait défaut : il n'était pas un artiste.

Mais dans le monde de la connaissance de soi-même, d'un accès si difficile, Amiel est au premier rang. Ici encore, ainsi que nous l'indiquions tout à l'heure, si deux ou trois le surpassent, ce n'est pas par la connaissance proprement dite, mais en vertu d'un coefficient différent : il n'a pas cet air de grandeur qui s'attache au moindre aveu de Constant, ni cette variété dans la profondeur qui fait qu'à chaque page Stendhal apparaît comme un homme nouveau ; il n'entend pas ce « premier chant des êtres dans toute sa fraîcheur » dont la poésie se mêle aux épanchements les plus intimes d'un Maurice de Guérin. Sa vraie place est à côté de ce Maine de Biran de qui l'on sait aujourd'hui seulement toute la force d'introspection et qu'Amiel n'a

jugé avec rigueur que parce qu'il le sentait trop fraternel :

J'éprouve une sorte d'asphyxie avec le volume de Biran, et aussi, comme toujours, la paralysie par assimilation et la fascination par sympathie. J'ai compassion et j'ai peur de ma pitié, car je sens combien je suis près des mêmes maux et des mêmes fautes (1).

L'un et l'autre sont sans doute les deux baromètres enregistreurs les plus délicats qui aient jamais existé dans le domaine des sensations de l'esprit. Si Biran l'emporte peut-être en patience, par l'extraordinaire durée de sa faculté d'attention, il ne faut pas oublier que chez lui, comme le note Amiel, il n'y a « qu'un insensible déplacement de centre dans la manière de se voir soi-même » : Biran, pour se connaître, se ramasse sur un petit nombre de points limitrophes qu'il ne cesse de creuser ; Amiel, au contraire, de par la nature de son esprit, tient dans sa mouvance de vastes territoires, souvent très distants les uns des autres ; or il n'en est aucun auquel il n'ait fait rendre ses secrets. Amiel a tout dit sur lui-même : il se connaît de cette connaissance sans restriction, détachée et comme inhumaine, où l'on se voit repasser pour ainsi dire devant soi-même, identique toujours et toujours prévisible.

Amiel a cette marque qui distingue les véritables auto-critiques : l'intuition immédiate, la compréhension détaillée de ce qui leur est le plus contraire. Tout

(1) *Journal intime*, t. I, p. 126.

ce qui contredit leur nature intime ne fait qu'ajouter à l'acuité de leur diagnostic. L'opinion courante se représente les analystes du moi toujours confinés dans « l'étroite prison individuelle » : ils vivent, il est vrai, de préférence dans leur cellule, mais ils y contractent des habitudes d'esprit d'une netteté singulière qui les accompagnent ensuite partout où se pose leur regard. Le principal danger auquel ils se trouvent exposés tient tout entier dans la forte maxime de La Rochefoucauld : « Le plus grand défaut de la pénétration n'est pas de n'aller point jusqu'au but, c'est de le passer. » De ce danger, Amiel était préservé par son objectivité naturelle, et il ne se trompait certes pas lorsqu'il disait : « Si j'ai la perception quelque peu fine des esprits, sans doute je la dois à cette analyse continuellement déjouée de moi-même », et ailleurs, plus explicitement encore : « La récompense de cet effort, c'est d'aiguiser le discernement extérieur. » Il semble que chez la plupart des hommes les primitifs et puissants instincts de conservation et d'expansion de la personne occupent presque toute la place : ils se connaissent dans la mesure où ils en ont besoin pour agir, et des autres ils ne prennent que la vue la plus rudimentaire. Chez l'analyste au contraire, du fait que ces instincts subissent une relative atrophie, une sorte de disponibilité lui est rendue dont le moi n'est pas seul à bénéficier, et il lui pousse des antennes si délicates que le meilleur connaisseur de soi-même devient parfois le meilleur connaisseur d'autrui.

Walter Pater observe que lorsque Amiel emploie dans son *Journal* le mot action, c'est presque toujours la production littéraire qu'il a en vue. Observation qui renferme l'explication la plus profonde et la plus vraie de la « stérilité » (1) d'Amiel. Oui, Amiel voyait dans la production littéraire une action, et il avait parfaitement raison. Toute production repose en effet sur ce paradoxe fondamental que pour produire, il faut, non pas penser, mais avoir pensé, en sorte que l'acte par lequel une pensée se manifeste implique au moment où il a lieu la cessation de la pensée même qui assure le premier branle. Opération qui à un esprit tout désintéressé apparaîtrait bientôt la plus vide et la plus vaine qui soit s'il ne trouvait son salut dans un amour fervent de l'art d'exprimer : le travail de la mise en œuvre doit absorber à tel point toutes ses facultés qu'il lui donne le change sur cet arrêt momentané de la pensée au sens strict, étroit et conscient du terme. Certes, l'inépuisable sentence de Buffon (2) pénètre jusqu'au sous-sol d'une essentielle réalité, mais pour ceux-là seulement — artistes ou amoureux de l'art — qui voient dans l'art même un absolu. Or, il existe

(1) Stérilité seulement selon les évaluations courantes bien entendu. Je me refuserai toujours à appliquer ce mot à l'auteur d'un journal de près de 14 000 pages, dont Albert Thibaudet remarquait qu'il « constitue probablement l'analyse la plus menue qu'un être humain ait faite de lui-même ».

(2) « Un beau style n'est tel en effet que par le nombre infini des vérités qu'il présente. Toutes les beautés intellectuelles qui s'y trouvent, tous les rapports dont il est composé sont autant de vérités aussi utiles, et peut-être plus précieuses pour l'esprit humain, que celles qui peuvent faire le fond du sujet. »

un certain type d'esprit qu'Amiel représente au suprême degré — le type d'esprit métaphysique — auquel vous ne ferez jamais admettre qu'il puisse y avoir quelque chose de plus important que de continuer à penser. A chaque sollicitation il opposera toujours cet argument sans réplique que n'en ayant pas fini avec le tout, il n'estime pas avoir le droit de se prononcer sur l'une quelconque des parties. Le propre du grand esprit métaphysique réside à la fois dans le refus et dans l'incapacité d'arrêter la pensée. S'il échafaude quelque vaste système, soyez persuadés qu'à ce moment-là il obéit bien moins à la logique de sa nature qu'il ne cède sans le savoir à une obscure « volonté de puissance ». De cet esprit précisément, Amiel n'offre une si pure image que parce que la « volonté de puissance » n'intervient jamais chez lui. Rien ici ne faussait les rigoureuses données du problème, — qui dès lors demeurait insoluble.

Qu'est-ce qui s'est interposé entre la vie réelle et toi? Quel écran de verre t'a comme interdit la jouissance, la possession, le contact des choses, en ne t'en laissant que le coup d'œil? C'est la mauvaise honte. Tu as rougi de désirer (1).

...Le pire des ridicules, celui d'avoir honte de soi à ses propres yeux (2).

Cette honte de soi, que certains très grands analystes (3) ont ressenti jusqu'à la torture sans jamais

(1) *Journal intime*, t. II, p. 154.
(2) *Ibid.*, t. I, p. 63.
(3) Ici encore Amiel se rapproche de Maine de Biran : on trouverait dans l'*Autobiographie* de 1794-95 et dans le *Journal du séjour à Paris* (1813-1824) des constatations assez analogues.

parvenir à la surmonter, un reste d'attachement à l'opinion suffit déjà à l'expliquer, mais surtout elle provient du fait qu'en eux de l'esprit à l'âme la communication ne s'établit qu'exceptionnellement : il semble que chacun des deux ne puisse rien pour l'autre. « Quand mon âme ne trouble pas mon esprit... », dit Stendhal, mais heureusement pour lui et pour nous, elle le troublait sans cesse, — en le décuplant ; chez personne, sans doute, l'esprit et l'âme n'ont vécu en une aussi étroite union, et ce sont les orages perpétuellement renouvelés de cette union qui alimentent l'intarrissable flux stendhalien. Qui le savait mieux que Stendhal lui-même? Rappelez-vous le portrait où, sous le pseudonyme de Roizard, il a trouvé pour se peindre ce trait saisissant : « Lorsqu'il n'avait pas d'émotion, il était sans esprit. »

Dans les dernières années du *Journal* d'Amiel, les aveux se succèdent toujours plus directs et plus graves : à partir de 1873 jusqu'à la fin (1881), comme si Amiel n'avait plus de temps pour eux, les défauts que j'ai signalés disparaissent presque complètement. Le grand dépouillement s'accomplit : un désespoir lucide vient tout affermir et chaque mot résonne sous les voûtes de cette crypte déserte :

Je finirai dans les sables, comme le Rhin, et l'heure approche où mon filet d'eau aura disparu (1).

On relit les cent pages par lesquelles se clôt le

(1) *Journal intime*, t. II, p. 334, écrit un mois avant sa mort.

Journal, et à chaque page se fait plus obsédant le refrain des vers du *Chant d'automne* :

> Il me semble, bercé par ce choc monotone,
> Qu'on cloue en grande hâte un cercueil quelque part.

« Recommençons à ne plus penser », concluait avec un frisson Maurice Barrès au sortir du « sépulcre de Ravenne ». — « Recommençons à penser », insinue toujours à Amiel cet impitoyable compagnon de chaîne qu'il traînait toujours avec lui : son propre esprit. Amiel est à peu près unique par l'intransigeance de logique en vertu de laquelle il ne lui a jamais coupé la parole ni ne l'a prise en son lieu. Dans une lettre dont Schérer nous livre un fragment, il s'écrie :

> Je sais bien que je tourne dans un cercle vicieux, mais, ne pouvant me faire illusion, j'essaie au moins d'oublier cette condition terrible d'existence qui consiste à agir comme si l'on ne savait pas ce que l'on sait, c'est-à-dire à jouer un jeu que l'on ne peut jamais gagner (1).

Voilà le point chez lui, et qui doit être bien profond puisqu'il lui arrache cette fois un accent digne de Constant lui-même. Il essaie d'oublier, mais il n'y parvient jamais ; et dans cet échec réside sa singulière grandeur intellectuelle. « Agir comme si l'on ne savait pas ce que l'on sait », — est-il une définition plus exacte de ce travail ininterrompu de la vie qui broie tout dans son invisible engrenage? Un jour ou l'autre, il faut bien

(1) *Journal intime*, t. I, p. LVI.

en venir là : l'homme ne peut pas ne pas produire ; à ce prix seulement il sauve jusqu'à sa pensée même, mais il ne la sauve pas sans y laisser quelque chose de son intégrité première. Alfred de Vigny a dit magnifiquement : « Qu'est-ce qu'une grande vie? une pensée de la jeunesse exécutée par l'âge mûr. » Oui, mais à ce titre combien de vies, dans l'ordre de la pensée, atteignent à toute leur stature? Au départ, il semble que l'on s'élance avec cette élasticité dont parle Amiel lui-même à propos de sa jeunesse, mais à chaque tournant du chemin, un défaut ou un vice, une habitude ou une complaisance, est posté pour vous endormir, et l'on se surprend, dans le brusque réveil de la maturité, cherchant à restituer les traits d'un visage depuis longtemps évanoui... Amiel a du moins soutenu jusqu'au bout ce tête à tête avec son esprit. Il a gardé une fidélité inviolable à l'idée mère de sa jeunesse : l'Absolu n'est jamais pour lui descendu derrière l'horizon ; mais à mesure que ses points de vue se multipliaient, que « stylé par ses innombrables exercices » son « esprit était toute culture », — à mesure en un mot qu'il devenait de plus en plus intelligent, la distance qui le séparait de cet horizon n'en était que plus infranchissable.

Après tant de malheurs, que vous reste-t-il? — « Moi. » Ce moi, c'est la conscience centrale, l'axe de toutes les branches retranchées, le support de toutes les mutilations. Je n'ai bientôt plus que cela, la pensée nue (1).

(1) *Journal intime*, t. II, p. 205.

Et à la fin d'un de ses examens de conscience, il ajoute :

La liberté intérieure serait donc la plus tenace de mes passions et peut-être ma seule passion (1).

Pensée nue et liberté intérieure : telles sont bien les deux hautes et exigeantes divinités qu'Amiel n'a jamais reniées, au service desquelles il est mort : de combien d'entre nous pourra-t-on un jour en dire autant?

(1) *Journal intime*, t. II, p. 19.

Août 1921.

SUR « L'ÉPITHALAME » DE JACQUES CHARDONNE

« Un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. » Je sais peu de romans français auxquels la phrase de Stendhal convienne aussi bien qu'à *l'Épithalame.* Et d'abord c'est d'une grande route qu'il s'agit : ainsi que le note François Le Grix dans son judicieux article de *la Revue hebdomadaire,* « le sujet de *l'Épithalame,* ce n'est pas lui, ce n'est pas elle ; c'est le couple, et le couple uni par les liens du mariage. »

Graduellement et comme prudemment, à travers des éclipses, des oublis suivis de reprises, mené beaucoup plus par les circonstances que ne le laisserait croire un faux air d'autorité, Albert Pacaris conquiert Berthe Degouy : il ne la séduit pas au sens strict du terme ; il ne prétend pas à la séduire, mais bien au contraire à la former en la mettant en garde précisément contre toutes les espèces de séduction, y compris contre lui-même. Lorsqu'il déclare à un ami :

> Je l'ai élevée avec amour... J'ai toujours eu le sentiment que je l'élevais pour un autre qui aurait mes goûts.

il n'exagère qu'à peine. Voici d'ailleurs ce qu'il lui dit à elle-même :

Croyez-moi, je ne suis pas bon. Si j'étais bon, au lieu de vous prêcher la piété filiale, je vous dirais de retourner bien vite chez vous et de ne plus revenir. Les hommes tâchent de cacher leurs faiblesses par des paroles. Ils troublent l'esprit et c'est leur plus grande faute. Il faut reconnaître maintenant que nous agissons mal. Tout à l'heure vous allez mentir. Vous sacrifiez la pureté de votre conscience parce que nous croyons nous aimer ; mais moi, qui n'ai jamais aimé personne, je ne vous aime pas comme vous pensez, et il demeure entre nous deux de subtils mensonges. Tout cela est laid. Il faut en convenir. Il faut garder un jugement droit, une vue claire. C'est l'égarement de l'esprit qui est le grand mal irréparable... Vous avez un esprit très rare, que j'aime beaucoup. Je ne voudrais pas l'abîmer. Le reste ne compte guère... Je serai toujours sincère avec vous. Nous parlerons de la vie...

Elle, cependant, c'est dans sa chair qu'elle est troublée, et c'est sa chair qui trouble à son tour son esprit. Les caresses d'Albert la bouleversent : elle entend moins ses paroles que sa voix ; l'amour supplante chez elle ces qualités par lesquelles à l'origine Albert fut attiré, et lorsque celui-ci finalement l'épouse, il se trouve aux prises avec une force qu'il a lui-même éveillée et qu'il est également incapable de réduire ou de satisfaire. Dans les deux premiers tiers du second volume — qui marquent l'apogée de l'ouvrage — nous assistons à toutes les phases de ce malentendu fondamental jusqu'au moment où Berthe s'avoue qu'Albert a tué l'amour en elle et où elle éprouve un soulagement à le constater. Elle essaye alors de vivre comme si son mari ne comptait plus, se rattachant d'une part à tous

les souvenirs auxquels il n'est pas mêlé, s'ouvrant de l'autre à ce que les jours peuvent lui apporter de nouveau ; puis un simple épisode, qui lui découvre soudain dans un camarade d'enfance cet inconnu qu'engendrent à la fois l'idée fixe du désir et la séduction-devoir, en lui faisant sentir toute sa faiblesse, la contraint à un retour sur elle-même, la ramène à « aimer ce qu'on connaît », et pour la première fois, regardant une photographie de son mari alors absent, elle voit le point de vue de l'autre :

A-t-il jamais ressemblé à ce portrait? songeait Berthe en cherchant à se rappeler ce visage d'autrefois, naguère si obsédant, et maintenant difficile à imaginer. Je n'aime pas cette photographie, se dit Berthe en la regardant de nouveau. La figure est jolie, mais vide... sans âme... sans vie... ; c'était sa figure de jeune homme... Nous étions jeunes, alors, tous les deux !... Nous n'avions pas vécu ensemble... Vivre ensemble, quelle expérience ! que de larmes, de luttes, de méprises, avant de s'ouvrir un peu l'un à l'autre !... J'ai cru qu'il ne m'avait pas aimée, qu'il me fuyait... Je sais qu'il m'aime autant qu'il peut... C'est lui-même qu'il fuit, partout, — pauvre homme qui n'a pas de repos !

A voir ce qu'un tel sujet livre sous le traitement que lui fait subir Jacques Chardonne, force est bien de reconnaître que les romanciers français ne l'avaient guère attaqué de front. Un sujet éternel pourrait-il autrement rendre ce son de nouveauté. Et en fait quand on cherche hors de France des points de comparaison, on est aussitôt amené aux noms de Tolstoï et de George Eliot : on se rappelle alors que nuls romans plus que les leurs ne donnent cette sensation de grande route, et on en tire la conclusion que la peinture

du couple conjugal, sans doute parce que celui-ci représente le normal et le quotidien, recèle une singulière vertu esthétique.

Que l'on m'entende bien ; il ne s'agit nullement d'égaler *l'Épithalame* à *Anna Karénine* ou à *Middlemarch :* il ne saurait prétendre à la race souveraine du premier, à l'arrière-plan méditatif du second. Tout ce que je veux dire, c'est que voici un livre écrit dans le sillage de Tolstoï, sans qu'il y ait lieu de soupçonner l'auteur d'imitation, parce que les qualités tolstoïennes sont essentiellement de celles que l'on ne peut ni jouer ni acquérir.

Plus on pratique Tolstoï et plus on est frappé d'une particularité qu'on pourrait définir ainsi : une certaine indifférence au sein même de l'infaillibilité. Lorsqu'on se promène en pleine campagne, à travers les herbes hautes, il arrive que machinalement on en casse une : on la porte à sa bouche, puis on la rejette. A travers l'impression que laisse au lecteur le choix du détail chez Tolstoï, il semble que l'on perçoive je ne sais quel geste analogue. Or cette impression d'une relative indifférence, c'est elle avant tout qui révèle chez le romancier son plain-pied avec la vie et le pouvoir qu'il exerce sur elle. Le grand mérite de Jacques Chardonne, c'est que jamais le spectacle ne le prend au dépourvu, et que jamais non plus il ne l'induit à un soulignement, — ou à un commentaire qui ne soit pas strictement indispensable, j'entends qui ne fasse pas partie de l'action au même titre que tout le reste.

Lorsqu'un auteur est investi de ce don, il court le

danger de sa maîtrise même et je ne dis pas que *l'Épithalame* y échappe complètement. Une analyse très serrée y relèverait sans doute çà et là un chapitre où le don est exercé pour lui-même. L'épisode théosophique en particulier ne me paraît pas avoir sur la vie du couple un retentissement qui le justifie. Mais dans les romans-natures que définissait hier Albert Thibaudet (et *l'Épithalame* en est un), dans ces romans dont il disait si bien qu'ils sont « déposés » plutôt que « composés », il est toujours délicat de se prononcer trop vite sur ce point. Il convient en outre de ne jamais oublier ce que rappelle Percy Lubbock dans son admirable traité sur la *Technique du roman,* à savoir que pendant qu'il écrit une page, un romancier véritable fait face à une double tâche : plus encore qu'il ne l'écrit pour elle-même, il l'écrit pour accroître la portée d'une autre qui viendra longtemps après, et le départ est très difficile à établir entre les moments où le romancier prépare tout en ayant l'air de marquer le pas et ceux où il le marque en effet.

Quand il s'agit d'un récit, il semble qu'un instinct nous guide à cet égard, et pour prendre un exemple récent qui nous soit à tous familier, le passage sur la vie de Mme Sagune constitue l'unique hors-d'œuvre dans le beau récit de Jean Schlumberger : *Un homme heureux.* Mais précisément, *l'Épithalame* n'est à aucun degré un récit, et le cas de ce livre me reporte à la distinction que voulait établir autrefois Paul Bourget lorsqu'il disait : « Un roman n'est pas de la vie représentée : c'est de la vie racontée. » Il faut relire dans

l'étude sur Taine romancier l'intéressant développement où Bourget discute le point. Je ne serais pas éloigné de lui donner gain de cause toutes les fois où l'objectivité ressortit à une volonté délibérée, mais il existe un petit nombre de romanciers chez qui l'objectivité au contraire, parce qu'elle naît d'un don sur lequel son possesseur ne peut rien, rejoint ce naturel même dont Bourget regrette chez d'autres l'absence. Or *l'Épithalame* est essentiellement cela : de la vie représentée ; non seulement il n'y a pas de narrateur, mais il n'y a même pas, pour reprendre la définition de George Eliot, ce témoin qui fait sa déposition sur la foi du serment : il y a un miroir.

Car ce livre, dans tout le premier volume surtout, semble n'être qu'une succession de moments : que ce ne soit là qu'une apparence, rien ne le montre mieux que le fait que Jacques Chardonne ne tombe jamais dans le piège des Goncourt et de Daudet par exemple, celui de vouloir relever la discontinuité par une certaine trépidation de l'expression, de mettre partout des rehauts. Contre ce danger d'ailleurs Chardonne possédait cette défense qu'il n'a pas de style dans l'acception propre du terme. « En réalité, l'art de l'écrivain consiste surtout à nous faire oublier qu'il emploie des mots. » Jacques Chardonne pourrait prendre comme devise cette phrase de Bergson. Dans ce livre en tout cas, l'art de l'écrivain est cela, — et il n'est que cela. Ni cette inflexion de la voix, ni cette légère déviation que tels artistes font subir au sens courant des mots, ni ce contour tant soit peu accusé dont

d'autres les cernent n'entrent ici en jeu. L'expression est exacte, précise même, mais comme sans le savoir et surtout sans paraître y attacher d'importance : d'un bout à l'autre une parfaite neutralité ; — et devant cette neutralité, on se rappelle qu'aux yeux de certains connaisseurs la prose de George Eliot est inexistante ; que Tolstoï passe pour avoir écrit un russe qui ne se compare pas à celui de Tourgueneff ; et on est tout près de conclure que l'instrument idéal du romancier en tant que romancier n'est pas un style, mais un idiome.

Un miroir, — appliqué à l'ensemble de *l'Épithalame*, le mot reste le plus juste, mais il existe, par delà ce pouvoir réfléchissant, un don magique entre tous : celui de l'absolue présence, — le don que définissait naguère le critique anglais Saintsbury lorsqu'isolant dans l'œuvre de Thackeray, *Pendennis*, *Esmond* et *The Newcomes*, il disait : « C'est moins ici le miroir tendu à la vie que la présentation directe de la vie elle-même. » Dans la série des scènes qui entre les époux éclatent toujours plus graves, Jacques Chardonne atteint à cette présence. Il possède une étonnante maîtrise de toute la météorologie conjugale : ce calme fictif, obtenu, dont chacun des adversaires se sait gré, qu'il porte au débit de l'autre, et qui ne déclenche que plus sûrement l'orage ; la formidable, dérisoire disproportion entre le point de départ et les résultats de la querelle ; le brusque débouché dans la haine, puis les mille variantesdu retour ; — maîtrise qui provient en partie de ce que Jacques Chardonne a un sens aigu de cette loi

des contre-temps qui scande à l'ordinaire toute vie sentimentale. On ne peut lire les deux-cent vingt-cinq premières pages du second volume de *l'Épithalame* sans qu'à chaque instant on se surprenne à les accompagner de tous les commentaires que l'auteur a eu soin de s'interdire.

Un des écueils dans le roman-nature, c'est de savoir trouver le moment où doit être mis le point final, et un juste instinct nous porte à ne pas accorder trop d'importance à leurs dénouements. Il est certain que si l'on écarte la mort — ficelle des médiocres, mais tremplin incomparable des plus grands — il n'y a jamais de raison tout à fait décisive pour qu'un roman-nature se termine : le plus souvent, la sagesse du romancier arrête le livre lorsque la vie des personnages en est arrivée à ce point où elle comporte encore les agitations indéfinies de la surface, mais non plus ces lames de fond qui viennent tout bouleverser. Ici cependant l'auteur du roman-nature est exposé au péril de réintégrer une de ces idées sur la vie dont jusque-là il a su si bien se passer. Jacques Chardonne a fait montre de beaucoup de tact dans la manière dont il a paré la difficulté : « Songeant à Emma et à elle-même, à l'amour, à la vie, et pour mieux définir ses réflexions, elle tâchait de se remémorer une phrase entendue naguère, et dont elle ne se rappelait que ces mots : « le « lit du fleuve ». Lorsqu'elle se répétait « le lit du « fleuve », ce bout de phrase au sens vague lui représentait la consistance d'une vie organisée autour du même axe, cette relation du présent au passé, cette

réalité durable d'un sentiment consacré par les épreuves spirituelles ; et puis le court trajet des voies déviées. » Ce « bout de phrase au sens vague » ne vaut pas seulement ici par la justesse psychologique, — parce qu'il traduit le besoin qu'éprouve un esprit féminin à l'issue d'une crise de se raccrocher à quelque chose de concret qui la résume ; il tempère aussi par une image ce que l'idée générale pourrait prendre de trop mécanique et de trop arbitraire ; et la relative incertitude sur laquelle se clôt *l'Épithalame,* que Jacques Chardonne laisse planer sur l'avenir du couple, fait que dans le livre non plus il n'y a pas déviation, le maintient dans la vérité de la vie au moment où il courait le risque d'en sortir.

Car ainsi que le remarquait André Gide à propos d'*Armance :* « La vie nous propose quantité de situations qui proprement sont insolubles », et tout amour porte en lui-même ses éléments d'insolubilité ; mais au fait général venait s'ajouter dans le cas des Pacaris, jusqu'au moment où Berthe accepte d'entrer pleinement dans le point de vue de son mari, une insolubilité particulière, dont à vrai dire Albert est responsable, et qui précisément n'est pas une insolubilité amoureuse. Lorsque Albert dit à son meilleur ami, à Ensénat : « Je n'ai pas été amoureux. J'ai aimé une jeune fille pour ses vrais mérites », il nous livre l'explication. Sans doute de ce propos il y a quelque chose à décompter : comme nous tous, lorsqu'il parle, Pacaris force un peu sa pensée. Cependant ici il lit en lui-même plus avant peut-être qu'il ne le croit. Il possède la tare

de l'intelligence toute distributive. Je ne dis pas qu'il soit incapable d'abandon : au contraire il lui advient constamment de se laisser vivre sans plus ; mais tour à tour il se laisse vivre, puis se reprend et ne veut plus alors que se conformer à une certaine idée préconçue de lui-même et de Berthe, et que Berthe aussi s'y conforme : il y a alternance des deux états, mais non pas influence de l'un sur l'autre, ni surtout persistance, mémoire du premier dans le second. Demi-sage, de cette sagesse de qui a tout recueilli et rien secrété, Albert Pacaris est l'homme des sautes, mais non celui des recommencements. Songez aux scènes entre Lévine et Kitty, puis à leurs réconciliations : ils n'ont même pas besoin d'explications pour se retrouver au même point qu'a paravant. C'est que Lévine bénéficie du souvenir toujours vivant en lui du premier amour, il n'a jamais aimé Kitty « pour ses vrais mérites » : savait-il seulement alors qu'elle en eût? Ils ont pris le bon départ, et la beauté de l'attitude féminine en amour, c'est que le mouvement naturel de la femme — supérieure ou médiocre, libérale ou mesquine — est toujours celui-là. Ultérieurement, on peut obtenir d'elle les plus grands sacrifices, mais à la condition de ne pas ruiner de fond en comble ce point de départ. Parce qu'Albert n'est pas aidé, porté par son passé, il lui manque le soubassement qui soutient le mouvant édifice de la vie sentimentale : il faut que ce soit Berthe à qui réapparaisse ce qui s'était voilé, que ce soit elle qui fasse à nouveau la pose de la première pierre, car c'est elle seule au fond qui la détient. En amour com-

bien plus encore qu'en amitié ne vaut que l'inépuisable parole de Montaigne : « Si on me presse de dire pourquoi je l'aimais, je sens que cela ne peut s'exprimer qu'en répondant : Parce que c'était lui, parce que c'était moi. »

Novembre 1921.

SUR LE « MILIEU INTÉRIEUR » CHEZ FLAUBERT

Commémorer le centenaire de Flaubert apparaît aujourd'hui un soin superflu. Il est à l'heure actuelle peu de morts aussi vivants ; et les articles d'Albert Thibaudet, de Marcel Proust, de Jacques Boulenger attestent avec éclat la place que Flaubert continue de tenir dans les préoccupations des meilleurs esprits. Son œuvre et sa doctrine forment comme un centre qu'il est impossible d'éluder. Si l'expression de moralité artistique correspond à une réalité, — si elle constitue même pour certaines natures l'unique religion à laquelle celles-ci puissent adhérer sans arrière-pensée, — de cette moralité et de cette religion Flaubert demeure en France le représentant le plus complet et le plus lucide ; et là gît le secret aussi bien des attaques qu'il a encourues que des attachements qu'il a suscités. Je ne prétends ici verser aucune pièce nouvelle à de récents débats, ni même y prendre part. Je voudrais seulement revenir, après beaucoup d'autres, sur le « milieu intérieur » selon la précieuse

expression de Claude Bernard d'où l'œuvre de Flaubert est issue, que le constant labeur de son génie a eu pour objet de dominer d'abord, puis de canaliser. En art ne comptent que les problèmes résolus ; mais lorsqu'ils le sont en effet et que les solutions s'appellent *Madame Bovary* et *l'Éducation sentimentale, la Tentation de saint Antoine, Salammbô* et *la Légende de saint Julien l'Hospitalier,* on a le droit de remonter des solutions elles-mêmes jusqu'aux facteurs qui se trouvent chaque fois engagés. Il ne suffit pas de dire que Flaubert n'a jamais rien escamoté ; il a mis tout son honneur à accumuler, à faire sortir de terre les difficultés. C'est par là avant tout que sa figure commande bien autre chose que de l'admiration : le plus passionné des respects.

Tout ce que je demande, c'est à continuer de pouvoir admirer les maîtres avec cet enchantement intime pour lequel je donnerais tout, tout. Mais quant à en devenir un, jamais, j'en suis sûr. Il me manque énormément ; l'innéité, d'abord (1).

Au seuil d'une question entre toutes litigieuse, je tiens à placer le témoignage de Flaubert lui-même. Il est trop évident que s'il n'avait existé chez lui aucune espèce d'innéité, nous ne posséderions pas son

(1) *Correspondance,* t. I, 213-214 (édit. Louis CONARD). La lettre est du 15 août 1846. Il convient sans doute de ne recevoir les aveux d'un artiste qu'avec prudence, mais je ne fais état ici d'aucun texte des lettres de Flaubert qui ne confirme chez moi un sentiment né de la fréquentation des œuvres elles-mêmes, et je préfère alors la production de la belle pièce originale à la faiblesse et à la pâleur des épreuves que j'en pourrais tirer. Dans le cas de Flaubert, d'ailleurs, — et ce n'est pas un des moins beaux traits de sa fameuse impersonnalité, — la connaissance de soi a un caractère de lucidité quasi scientifique qui lui assure une valeur spéciale.

œuvre ni ne célébrerions son centenaire. Mais l'innéité dont il s'agit ici, celle que vise le texte de la correspondance, c'est l'innéité germe de la maîtrise, et l'on sait assez quel sens à la fois très précis et très exigeant Flaubert attachait à ce mot de maître. Or, d'où Flaubert est-il parti?

Au fond, je suis l'homme des brouillards et c'est à force de patience et d'étude que je me suis débarrassé de toute la graisse blanchâtre qui noyait mes muscles. Les livres que j'ambitionne le plus de faire sont justement ceux pour lesquels j'ai le moins de moyens (1).

On ne saurait mieux décrire « le milieu intérieur » qui dans le cas de Flaubert est donné : une masse imposante par son seul volume, mais indifférenciée et comme engourdie, qui laisse voir à l'examen des milliers de mouvements infinitésimaux dont chacun intéresse l'ensemble de la masse elle-même : une bête allongée où se surprend en tous sens le travail aveugle des animalcules qui la composent. *Mens agitat molem;* mais ici c'est la *moles* seule dont, à l'origine, on constate la présence ; la *mens* y est encore toute engluée, toute abîmée. Nulle trace de ces accents, de ces différences de relief, de ces naissantes directions de cours d'eau par où le plus souvent le génie promis à la maîtrise dessine les premiers linéaments de sa carte de géographie future. Et la masse elle-même chez Flaubert est enveloppée de denses brouillards : pour les percer, il lui faut à chaque moment déployer

(1) *Correspondance*, t. II, p. 132-133, août 1852.

des forces hors de toute proportion avec le résultat à obtenir.

Tu sais bien que je suis l'homme des ardeurs et des défaillances. Si tu savais tous les invisibles filets d'inaction qui entourent mon corps et tous les brouillards qui me flottent dans la cervelle ! J'éprouve souvent une fatigue à périr d'ennui lorsqu'il faut faire n'importe quoi, et c'est à travers de grands efforts que je finis par saisir l'idée la plus nette. Ma jeunesse m'a trempé dans je ne sais quel opium d'embêtement pour le reste de mes jours (1).

Il est primitivement tout septentrional (2), plus proche d'un Jean-Paul ou d'un Jacobsen que de n'importe quel Français ou quel ancien. Comme en une mer sans bords, il baigne de toutes parts dans la rêverie (3) ; et cependant il n'était pas de ceux qui y trouvent leur patrie véritable : pour que la rêverie puisse devenir un univers complet, suffisant, il faut une pureté de constitution spéciale, et cette force sans analogue qui ne se puise que dans une telle pureté. Flaubert le savait bien, qui dans *Novembre* disait : « Je n'étais, pour tout, ni assez pur ni assez fort. » Proche de Jean-Paul, oui ; pas de la même race pourtant, ni surtout de celle d'un Quincey ou d'un Maurice de Guérin. Chez Flaubert, la rêverie est un « milieu inté-

(1) *Correspondance*, t. II, p. 72, 21 octobre 1851.

(2) « C'est à force d'étude que je me suis décrassé de toutes mes brumes septentrionales. » (*Correspondance*, t. II, p. 292. Voir aussi la lettre à Louise Colet du 8 août 1846, t. I, p. 198-199.)

(3) « Prends garde seulement à la rêverie, c'est un bien vilain monstre qui attire et qui m'a déjà mangé bien des choses. C'est la sirène des âmes, elle chante, elle appelle ; on y va et l'on n'en revient plus. » (*Correspondance*, t. I, p. 184, avril 1846.)

rieur » subi bien plutôt qu'accepté : les muscles y sont momentanément « noyés », ils existent néanmoins et n'auront de cesse qu'ils ne se soient affirmés ; de la rêverie, ce que le jeune Flaubert connaîtra surtout, ce sont moins ses évasions que ses éblouissements et ses torpeurs.

Mais il ne s'agit pas que des « brouillards » qui lui « flottent dans la cervelle » : tout sentiment ici tend à se liquéfier en sensation, et toute sensation à son tour s'immobilise en stupeur. Il existe chez Flaubert comme une intensité de la stupeur, et en général une prodigieuse intensité de tous les états dits négatifs. Il part, si l'on peut ainsi s'exprimer, de la positivité du négatif. La pesanteur de la sensation, et l'absorption que cette pesanteur engendre, telle me paraît sa « constante » ; c'est par le degré même de la prostration et par la durée de celle-ci que la sensation finit par acquérir la dignité d'un sentiment. A l'égard de la femme, par exemple, l'attitude de Flaubert est très voisine de celle d'Ingres ; et si l'on pense, non certes à la netteté du tracé, mais à cette atmosphère d'étuve qui dans l'œuvre d'Ingres s'étend à bien d'autres figures qu'à celles-là seules du *Bain Turc*, la Mme Renaud de la première *Éducation sentimentale* est peut-être ce qui se rapproche le plus en littérature de certaines bourgeoises d'Ingres : cette « servilité d'amoureux » que Baudelaire relevait chez Ingres, on la retrouve ici : une volupté torpide ; un appel adressé entre tous les sens à celui du toucher par où la femme apparaît surtout comme un objet, prend un caractère usuel ; cette

gourmandise des détails de la parure dont le moindre devient aliment de succulente songerie ; pour tout dire, cette demi-vulgarité qui naît d'un pelotonnement sournois de la sensation sur elle-même, et que peut seule neutraliser chez un artiste la vigueur de ligne que possédait Ingres, que Flaubert acquerra.

« Pénétrer chaque atome, descendre jusqu'au fond de la matière, être la matière ! » l'impérissable dernière page de *la Tentation* ne correspond pas seulement chez Flaubert à un besoin, à une nostalgie essentielle : elle traduit du même coup son pouvoir le plus original, son innéité véritable.

Pas si rêveur encore que l'on pense, je sais voir et voir comme voient les myopes, jusque dans les pores des choses, parce qu'ils se fourrent le nez dessus. Il y a en moi, littérairement parlant, deux bonshommes distincts, un qui est épris de gueulades, de lyrisme, de grands vols d'aigle, de toutes les sonorités de la phrase et des sommets de l'idée ; un autre qui creuse et qui fouille le vrai tant qu'il peut, qui aime à accuser le petit fait aussi puissamment que le grand, qui voudrait vous faire sentir presque matériellement les choses qu'il reproduit (1).

Laissons ici de côté le premier de ces deux bonshommes (2) : lorsque Flaubert écrivait cette lettre à

(1) *Correspondance*, t. II, p. 84-85. Lettre du 16 janvier 1852.

(2) Non sans remords : je ne méconnais pas l'importance du problème que posent les deux premières versions de *la Tentation de saint Antoine;* mais ce n'est pas dans un bref article d'ordre général, ni à plus forte raison dans une note qu'on peut prétendre à les aborder. Si je mets l'accent sur le second des « deux bonshommes », c'est que, pour me servir des expressions mêmes de Flaubert, je trouve un peu trop de « gueulades » dans son « lyrisme » ; ce dernier me fait parfois songer à la parenté que Brunetière établissait en toute bonne foi entre le genre lyrique et le genre oratoire, et à l'appui

Louise Colet, *Madame Bovary* était commencée depuis quatre mois à peine et le travail de composition devait durer pendant trois ans et demi : cependant où trouverait-on un jugement qui valût cette anticipation, — d'une telle plénitude en son raccourci? « Faire sentir presque *matériellement* les choses qu'il reproduit », il n'y a que le presque qu'il faille rayer : Flaubert est matériel avec génie ; rien ne surpasse la continuité et la puissance des pensées qu'il exerce.

Mais ce pouvoir d'identification avec la matière, c'est lui précisément qui, à l'origine, empêche Flaubert d'émerger ; bien loin qu'il puisse l'utiliser, il n'en est d'abord que la proie. Flaubert, dans sa jeunesse, semble toujours sur le point de se fondre (1) : « Je me sentis le cœur plus mou et plus faible qu'une pêche qui se fond sous la langue. » Si elles sont dues cette fois à un parfum de femme, cette mollesse, cette faiblesse

de laquelle il ne puisait, hélas ! que trop de justifications dans l'histoire de la littérature française. Je préfère les explosions si savamment ménagées de la version définitive. Mais ceci est dit beaucoup trop en passant et appellerait bien des tempéraments et des correctifs ; aussi, pour me punir et me consoler tout à la fois en me réfutant moi-même, je cite bien vite la plus belle peut-être des phrases de la version rejetée : « A tous les carrefours de l'âme, ô Luxure, on retrouve ta chanson, et tu passes au bout des idées, comme la courtisane au bout des rues... »

(1) « On ne m'a pas, jusqu'à présent, accusé de manquer d'individualisme et de ne pas sentir mon petit moi. Eh bien ! voilà que, dans la question la plus importante peut-être d'une vie d'artiste, j'en manque complètement, je m'annule, *je me fonds*, et sans efforts, hélas ! car je fais tout ce que je peux pour avoir un avis quelconque, et j'en suis désolé autant que possible. »

Correspondance, t. II, p. 71-72. La lettre est du 21 octobre 1851, Flaubert va avoir trente ans, et il s'agit de décider si, oui ou non, il publiera la première version de *Saint Antoine*.

de cœur, on les retrouve continuellement chez le jeune Flaubert ; elles gagnent bien d'autres domaines encore que ceux du désir et de l'amour. Il semble que le cœur tout entier soit pulpe : il n'y a pas de noyau ; nul organe de résistance : une insurmontable langueur qui tend toujours vers l'évanouissement (1).

D'autre part, cette faculté d'absorption à laquelle nous faisions allusion plus haut, présente cet inconvénient que rien ne la rebute. « Pour qu'une chose soit intéressante, il suffit de la regarder longtemps » (2), et Flaubert est inexorable dans la pratique de ce précepte. Novalis avait déjà dit : « Tout objet est le milieu d'un paradis. » Mais les regards de Novalis étaient ainsi orientés que les objets lui devenaient en effet le centre de paradis véritables : il était à l'abri du Garçon et du Catoblépas. Dès sa première enfance, Flaubert, au contraire, est fasciné par la bêtise (3) ; et en présence des résultats que cette fascination nous a valus, en particulier dans *Madame Bovary*, il est difficile de la regretter. Le classique « sa stupidité m'attire » est bien, ainsi qu'on l'a souvent noté, fondamental chez Flau-

(1) *Novembre*, qui contient tout le jeune Flaubert, fut terminé en octobre 1842, et ce n'est qu'en octobre 1843 qu'eut lieu à Pont-Audemer la première crise nerveuse ; il se peut qu'il y ait eu prédisposition, mais je m'autorise des dates pour laisser toute pathologie de côté. Au reste, il n'existe pas de style moins nerveux que celui de Flaubert, plus anti-nerveux, faudrait-il dire, à tel point qu'à de certains jours il fait naître le désir de son contraire.

(2) *Correspondance*, t. I, p. 174.

(3) La première lettre que nous possédons de lui — il avait neuf ans — contient cette phrase : « ...Et comme il y a une dame qui vient chez papa et qui nous contes toujours des bêtises je les écrirait. » *Correspondance*, t. I, p. 2.

bert : cette bêtise, il la retrouvait tapie dans toutes les phrases dont on se sert sans cesse, dans tous les réflexes de la parole :

Il y a maintenant un si grand intervalle entre moi et le reste du monde que je m'étonne parfois d'entendre dire les choses les plus naturelles et les plus simples. Le mot le plus banal me tient parfois en singulière admiration. Il y a des gestes, des sons de voix dont je ne reviens pas, et des niaiseries qui me donnent presque le vertige (1).

Quiconque vit beaucoup par les mots connaît jusqu'à la souffrance cette sensation qui chez Flaubert dut atteindre son paroxysme, mais la position de Flaubert est aujourd'hui assez solidement établie pour que l'on puisse et que l'on doive aller plus loin. Si Flaubert a poursuivi d'une haine si tenace la bêtise telle qu'elle se manifeste dans certaines façons de parler, c'est qu'il avait eu dans une appréciable mesure à combattre celles-ci chez lui-même. Il lui venait parfois naturellement sous la plume de ces expressions dont ce dut lui être un soulagement que de les expulser une fois pour toutes en leur imprimant la flétrissure de la reproduction : il y avait chez lui à l'origine je ne sais quelle gangue épaisse, quelle grosse vulgarité anonyme qui se faisait jour surtout à travers ses bouffonneries, mais pas uniquement là. Je ne serais pas surpris qu'il eût vécu sur un autre plan un drame assez semblable à celui de Gogol, confessant à un ami qu'il avait écrit *les Ames mortes* pour se débarrasser, en les

(1) *Correspondance*, t. I, p. 174.

incarnant en autant de personnages, de tous les vices qu'il sentait en lui : « Car, ajoutait Gogol, je n'ai jamais aimé mes vices », et si quelqu'un a droit de reprendre à son compte cette parole, c'est bien Flaubert.

Cette faculté d'absorption dans n'importe quoi est certainement le point de départ de cette disproportion qui partout subsiste chez Flaubert et qui n'a échappé à aucun lecteur attentif. Ici encore cependant il n'y a pas lieu à regret, car cette disproportion, sensible jusque dans les efforts que Flaubert accomplit pour la réduire, adhère si étoitement à son génie que ce dernier aurait perdu un de ses apanages les plus significatifs si Flaubert était parvenu à l'éliminer complètement. Mais lorsqu'on l'étudie de près, rien n'est plus instructif que de voir la manière dont elle se traduit. On ne peut pas dire que pris en soi, le mot déborde : propriété, et solidité dans la propriété, caractérisent presque toujours l'expression ; la disproportion ne réside pas dans l'expression elle-même, mais dans tous les resserrements par lesquels il a fallu passer pour la rejoindre ; « mis en place » chaque mot témoigne certes de son « pouvoir » : vigoureux et dense toujours, splendide parfois, parfois d'un éclat un peu opaque, il confisque l'espace environnant, rien que par la robustesse avec laquelle il s'appuie à la place si chèrement conquise ; et il en résulte qu'entre les mots ne circulent pas ces souffles de la *mens divinior* qui assurent la liaison. Que l'on m'entende : la continuité du style chez Flaubert est bien, pour reprendre la parfaite expression

de Marcel Proust, « hermétique » (1) ; mais justement elle l'est à tel point que les blancs qui séparent les mots ne sont que des blancs en effet : entre eux rien ne joue ; il y manque ce lié, gloire des suprêmes instrumentistes, cette chose insaisissable entre toutes qu'il faudrait appeler l'air où baigne un style. Je ne connais pas de très grand écrivain dans le style duquel il y ait moins d'air que chez Flaubert, et il faut qu'il soit bien grand par ailleurs pour qu'on ne le regrette pas davantage. Que l'on aille jusqu'à chérir en lui cette disproportion, nul meilleur signe de son importance et de sa validité.

Une matière première substantielle, épaisse, susceptible, semble-t-il, d'un rendement presque indéfini ; mais où on s'enlise dès qu'on veut la manier. Flaubert a reçu toute sa fortune en terres, sans cependant avoir reçu en même temps les outils pour les cultiver : il est de ceux qui ont été jugés dignes qu'on leur refuse la menue monnaie du talent, afin qu'ils soient contraints de sortir peu à peu tout leur génie. Flaubert échappe à cette fausse sécurité qu'engendre la possession d'un ou même de plusieurs dons nettement différenciés, en vertu de laquelle nous ne saurons jamais ce dont auraient été vraiment capables tant de séduisants

(1) Il n'y a pas de trous dans le style de Flaubert, qui, à la moindre fissure, préfère toujours une lourdeur, voire une gaucherie. Je ne parle bien entendu ici que du style de Flaubert et nullement de sa langue ; je considère la définition de la langue « matière première du style », à laquelle on semble de divers côtés se rallier, comme acquise à l'heure actuelle et comme constituant un précieux progrès en clarté : sur la distinction entre la langue et le style, — et aussi bien sur leurs rapports, — je ne puis que renvoyer aux articles de Jacques Boulenger, d'une finesse si judicieuse.

esprits ; et c'est pourquoi il pousse avec une magnifique ténacité chaque problème qu'il aborde jusque dans ses derniers retranchements. « Cette création de soi par soi qui a tout l'air d'être l'objet même de la vie humaine », disait un jour Bergson ; dans l'ordre de l'art littéraire en tout cas, il n'en existe pas de plus bel exemple que Flaubert, ni qui comporte un plus haut enseignement.

Les retards volontairement apportés par Flaubert à ses débuts publics ne doivent jamais faire oublier sa formidable précocité. En quatre années, 1838-1842, il parcourt tout le cycle de sa vie personnelle : sa jeunesse se consume, se dévore sur place ; après quoi, il procède, pour ainsi dire, à une série de liquidations.

Dans la première période de la vie d'artiste, il est mieux de jeter dehors ce qu'on a de vraiment intime, d'original, d'individuel (1).

Ce conseil, qu'il donnait plus tard à Le Poittevin, il l'avait mis en pratique : il écrit d'abord : *Novembre*, un des chefs-d'œuvre de la confession, le type même du livre qui ne saurait se recommencer ; puis cette première *Éducation sentimentale*, à propos de laquelle il disait plus tard :

Elle sera toujours défectueuse, il y manque trop de choses, et c'est toujours par l'*absence* qu'un livre est faible (2),

mais dont on ne peut exagérer l'importance comme autobiographie intellectuelle, et quand nous arrivons

(1) *Correspondance*, t. I, p. 160, 13 mai 1845.
(2) *Ibid.*, t. II, p. 85, 16 janvier 1852.

à 1846 — Flaubert n'a pas encore vingt-cinq ans — voici les textes que nous rencontrons :

Ma vie active, passionnée, émue, pleine de soubresauts opposés et de sensations multiples, a fini à vingt-deux ans. A cette époque, j'ai fait de grands progrès tout d'un coup et autre chose est venu. Alors, j'ai fait nettement, pour mon usage, deux parts dans le monde et dans moi, d'un côté l'élément externe, que je désire varié, multicolore, harmonique, immense, et dont je n'accepte rien que le spectacle d'en jouir ; de l'autre l'élément interne, que je concentre afin de le rendre plus dense et dans lequel je laisse pénétrer, à pleines effluves, les plus purs rayons de l'Esprit par la fenêtre ouverte de l'intelligence (1).

Il me semble maintenant que je suis dans un état inaltérable ; inaltérable, c'est une illusion sans doute, mais je n'ai plus que celle-là, si c'en est une. Quand je pense à tout ce qui peut survenir, je ne vois pas ce qui pourrait me changer ; j'entends le fond, la vie, le train ordinaire des jours, et puis je commence à prendre une habitude du travail dont je remercie le ciel. Je lis ou j'écris régulièrement de huit à dix heures par jour, et si l'on me dérange, j'en suis tout malade. Bien des jours se passent sans que j'aille au bout de la terrasse, le canot n'est seulement pas à flot. J'ai soif de longues études et d'âpres travaux. La vie intime que j'ai toujours rêvée commence enfin à surgir (2).

La vie intime? c'est que Flaubert a compris que, pour lui du moins, la vie intime ne saurait consister que dans un renoncement absolu, irrévocable, à ce que l'on entend dans la jeunesse par une vie personnelle. Obéissant à un vigoureux instinct de conservation, il tourne le dos une fois pour toutes à un passé où il ne peut que se dissoudre.

Le calme dans lequel Jules avait voulu vivre par égoïsme et les hauteurs arides sur lesquelles il s'était posé dans un

(1) *Correspondanc*, t. I, p. 225, 27 août 1846.
(2) *Ibid.*, t. I, p. 185, avril 1846.

effort d'orgueil l'avaient éloigné si brusquement de sa jeunesse et avaient exigé de lui une volonté si âpre et si soutenue qu'il s'était endurci à la tendresse et qu'il s'était presque pétrifié le cœur (1).

Mais c'est bien moins d'une pétrification qu'il s'agit ici que d'un transfert du cœur à la tête, et il semble que dans ce milieu, chez Flaubert d'une inébranlable stabilité, le cœur développe des capacités nouvelles, toutes de solidité et non plus de fusion, et qu'il réagisse à son tour sur l'esprit :

ses idées semblaient venir de son cœur tant elles avaient de chaleur et d'audace (2).

Ce que Flaubert demande à la vie intime, c'est le battement même de la continuité, l'exclusion de l'accidentel, la monotonie d'une longue et lourde tâche, et le calorique qui se dégage de son graduel accomplissement. Les « longues études » précèdent les « âpres travaux » : 1846 à 1849 représente, dans la vie de Flaubert, l'époque où il ne se contente plus de s'enivrer des maîtres, où il les approfondit (3) ; où, par

(1) *L'Éducation sentimentale* (version de 1845). Œuvres de jeunesse inédites, t. III, p. 242 (éd. Conard). « Injuste pour son passé, dur pour lui-même, dans ce stoïcisme surhumain, il en était venu à oublier ses propres passions et à ne plus bien comprendre celles qu'il avait eues. » *Id.*, p. 243.

(2) *Id.*, p. 268.

(3) Flaubert est l'exemple souverain de ce que peut l'admiration — lorsqu'elle est alliée à une volonté héroïque, à un désintéressement absolu, à une conscience irréprochable — pour créer ce qui n'était pas primitivement donné. Jusqu'à la fin, il a toujours mis les maîtres au-dessus de lui, et la seule joute qu'il ait engagée avec eux a consisté à se poser des problèmes plus nombreux, et en des termes plus difficiles, que ne l'ont jamais fait, et peut-être avec sagesse, les plus grands prosateurs.

la confrontation des modèles les plus élevés et les plus divers, il se forme sa première notion du style : peu importe que cette notion soit encore, lorsqu'il l'applique, trop exclusivement dépendante d'une certaine idée du lyrisme, du seul « canon » de la phrase isolée : Flaubert est entré dans sa voie, et lorsque se produit l'épisode du rejet par Bouilhet et Du Camp de la première version de *la Tentation*, cet épisode ne fait que l'y maintenir plus étroitement par le degré même où il la resserre. Du jour où Flaubert entreprend *Madame Bovary*, les « âpres travaux » commencent.

Qu'ils soient âpres, là pour Flaubert est le point capital. Parlant d'un incident de jeunesse, il disait :

> Il me manque ce qui me manque pour tout ce qui n'est pas l'art : l'âpreté (1).

Apreté d'artiste avant tout, bien entendu ; mais pas seulement d'artiste. Si on rapproche deux de ses mots les plus profonds, celui à propos de Musset : « On ne vit pas sans religion », et cet autre : « Je suis mystique au fond et je ne crois à rien », on tient en quelque sorte l'axe. Pour que Flaubert puisse croire à l'art, — et s'il n'y croit pas, il n'a plus, comme il le disait tout à l'heure de Musset, « ni boussole », ni « but », — il faut que cet art lui pose des exigences aussi sévères que la plus stricte des religions, — qu'à l'intérieur de cette religion même le mysticisme le plus ardent. A ce prix, l'art lui devient une religion complète, intime par

(1) *Correspondance*, t. I, p. 153, fin avril 1845.

l'âpreté, mystique par l'exaltation que lui versent les chefs-d'œuvre, platonicienne par la satisfaction apportée à son besoin d'absolu. Art et mysticisme concourent donc ici à l'établissement de ce qui constitue chez Flaubert, à partir du moment où sa vie prend sa forme définitive, le massif central : la nécessité impérieuse, — forte comme une passion, constante à la manière d'une loi, — de la difficulté en général et de toutes les difficultés en particulier.

Je ne partage pas la sévérité de Tourgueneff à l'encontre de *Jack* ni l'immensité de son admiration pour *Rougon*. L'un a le charme et l'autre la force. Mais aucun des deux n'est préoccupé *avant tout* de ce qui fait pour moi le but de l'art, à savoir : la beauté. Je me souviens d'avoir eu des battements de cœur, d'avoir ressenti un plaisir violent en contemplant un mur de l'Acropole, un mur tout nu (celui qui est à gauche quand on monte aux Propylées). Eh bien ! je me demande si un livre, indépendamment de ce qu'il dit, ne peut pas produire le même effet? Dans la précision des assemblages, la rareté des éléments, le poli de la surface, l'harmonie de l'ensemble, n'y a-t-il pas une vertu intrinsèque, une espèce de force divine, quelque chose d'éternel comme un principe? (Je parle en platonicien) (1).

Cette lettre à George Sand est de 1876, mais on trouverait dans les lettres écrites entre 1851 et 1856, pendant la composition de *Madame Bovary*, plus d'un texte similaire : j'ai choisi celui-ci parce qu'il est le plus complet et le plus explicite ; il contient sur l'art le point de vue central du Flaubert de la maturité, — celui au sujet duquel il ne variera jamais. Remarquez

(1) *Correspondance*, t. IV p. 252-253

son attitude à l'égard des dons, de la qualité envisagée séparément ; ce facteur, cet apport personnel, à quoi nous avons de plus en plus tendance à réduire l'art, cette originalité, pour nous servir d'un mot spécialement cher à nos contemporains, constituent, aux yeux d'un Flaubert, dans l'édifice à ériger, éléments sinon secondaires, en tout cas subordonnés. Il ne s'agit plus, comme au temps déjà lointain de la première *Tentation de saint Antoine*, du jet lyrique ou de la seule sonorité de la phrase isolée. Tout désormais devient fonction de l'idée du Livre conçu, d'une part, comme un être vivant, comme un organisme autonome ; de l'autre, comme une œuvre d'art parfaite, exécutée sous le seul signe de la beauté. Cette idée de la vertu intrinsèque du Livre, indépendamment de ce qu'il dit, représente le καλος κινδυνος, l'horizon extrême et comme la magique impossibilité dont la vision de certains très grands artistes demeure à jamais hantée ; nuls efforts plus héroïques, mais aussi plus épuisants, que les rares efforts accomplis dans la direction de cet être à demi mythique, le Livre en soi. Si chez un Dante, un Milton, un Keats, — atteignant à tous coups le centre de leur cible, — il semble toujours que dans la plénitude et l'éclat même de l'expression règne « quelque chose d'éternel comme un principe », c'est qu'en leur cas le maximum de la beauté entraîne pour ainsi dire le maximum de la justesse : c'est par le degré jusqu'où ils poussent la création du beau qu'ils s'acquittent en même temps envers le vrai, et sur le plan inférieur au vrai, le « vivant » n'exerce directement aucun droit

sur eux. Or, c'est ici qu'animé, dans sa sphère plus réduite, d'ambitions non moins hautes que les leurs, Flaubert se trouve devoir faire face à trois obligations bien distinctes. Relisons cette poignante prière, — on ne saurait l'appeler autrement, — que Flaubert laisse échapper au retour de son voyage d'Afrique, avant de se mettre à la composition de *Salammbô :*

Voilà trois jours passés à peu près exclusivement à dormir. Mon voyage est considérablement reculé, oublié, tout est confus dans ma tête. Je suis comme si je sortais d'un bal masqué de deux mois. Vais-je travailler? Vais-je m'ennuyer?

Que toutes les énergies de la nature, que j'ai aspirées, me pénètrent et qu'elles s'exhalent dans mon livre. A moi, puissances de l'émotion plastique. Résurrection du passé, à moi, à moi. *Il faut faire, à travers le Beau, vivant et vrai quand même.* Pitié pour ma volonté, Dieu des âmes. Donne-moi la Force et l'Espoir... (1).

« Il faut faire à travers le Beau, vivant et vrai quand même... » Voilà les trois écrasants problèmes avec lesquels Flaubert s'est trouvé toute sa vie aux prises, sans jamais consentir à rien sacrifier de l'un à l'autre. Que l'on ne vienne pas nous dire que cette triple tâche est celle qui se pose quotidiennement dans les mêmes termes à tout écrivain, ici, dans l'espèce, à tout romancier ; car nous savons fort bien que la plupart du temps il n'en va pas du tout ainsi. D'ordinaire, le romancier est orienté vers l'un ou l'autre de ces trois problèmes auquel l'incline un don spécial, et alors, si le degré, l'accent, la valeur en un mot de ce don sont

(1) *Notes de voyages*, t. II, p. 347 (éd. Conard).

tels qu'il donne de l'un des problèmes une solution magistrale, il bénéficiera, — et non tout à fait injustement, — de son succès même en ce qui concerne les deux autres. Esprit d'une honnêteté totale, massive et comme soulignée, Flaubert ne peut supporter la moindre confusion entre des ordres différents, ni toutes les demi-tricheries qui en résultent : il maintient sévèrement ses problèmes séparés, et il traite chacun d'eux pour lui-même, comme s'il était seul, persuadé qu'à cet égard il ne peut jamais y avoir excès.

Une qualité n'est jamais un défaut, il n'y a pas d'excès, mais si cette qualité en mange une autre, est-elle toujours une qualité (1)?

Autrement dit, pour Flaubert, la question consiste à dénombrer, à sérier, puis à pousser chaque fois à fond. Le Beau, le Vrai, le Vivant, — en tout état de cause troïka terrible à conduire pour un écrivain, — mais combien plus ingouvernable encore lorsqu'il s'agit de cet art du roman que Paul Bourget appelle avec raison l'art hybride par excellence. Chacun des trois chevaux tire de toutes ses forces de son côté, et à les maintenir de front Flaubert à son tour peut à bon droit se sentir écartelé.

Mais la récompense gît dans l'impression générale que laissent les livres de Flaubert et qui est bien celle qu'il désirait produire : une solidité à toute épreuve, — solidité partout présente dans le corps même et comme

(1) *Correspondance*, t. II, p. 85.

dans le grain de l'édifice, et qui en éclaire la surface du lumineux sourire de la sécurité finale. On dirait une étoffe inusable. Lorsque, comme dans *Salammbô*, Flaubert est libéré de la vie moderne, la préoccupation du vrai n'a plus comme résultat que de tendre magnifiquement le tissu, — en ces paragraphes dont la beauté participe de la pompe ordonnée d'un cortège et de la dignité d'une portière en brocatelle. *Madame Bovary* n'est pas seulement le classique du roman : c'est peut-être le seul roman qui soit en même temps une œuvre d'art au sens strict, serré, étroit, si l'on veut, du terme.

Le véritable écrivain est celui qui, sans sortir d'un même sujet, peut faire, en dix volumes ou en trois pages, une narration, une description, une analyse et un dialogue (1).

Madame Bovary demeure, à cet égard, comme le musée que ne doit jamais cesser de fréquenter tout jeune romancier qui ne renonce pas délibérément à devenir un artiste. Mais le chef-d'œuvre de Flaubert, à mon sens, — parce que c'est celui dans lequel le choix du sujet lui permettait de passer tout entier sans faillir à son dogme de l'impersonnalité, — c'est *l'Éducation sentimentale*. Livre dont la première lecture est par définition comme non avenue ; mais une fois qu'on a commencé à subir son action, on n'a jamais fini de l'éprouver. Rien n'y agrippe, mais tout y suinte. Tandis que l'on assiste au déroulement de cette frise dont les personnages semblent toujours rentrer dans la pierre plutôt qu'en saillir, — et sur laquelle flotte je

(1) *Notes de voyage*, t. II, p. 363 (éd. Conard).

ne sais quelle nuée blanchâtre, — il semble parfois que l'on soit à l'intérieur même du temps qui s'écoule. La sensation du temps dégage dans *l'Éducation sentimentale* une contagion profonde, une sorte de vertige, — et, pour l'accroître encore, intervient subtilement la distance qui sépare l'époque où Flaubert a vécu (au sens normal du terme), de celle où il restitue les ultimes dépôts que la vie a laissés en lui. Dans l'intervalle, soumise à d'interminables préparations, celle-ci a macéré dans une série de bains chimiques ; et c'est pourquoi le premier son que rend le livre est un son mat, dépourvu d'accent et de timbre. Mais c'est que la vie, ici, est tout entière transmuée « en vérité », et en ces vérités de l'expérience la plus intime qui en sait bien trop long sur le fond des choses pour ne pas se trouver par delà toute espèce de timbre et d'accent. La pesanteur de sensation que nous notions chez le jeune Flaubert est devenue ce poids incalculable, inépuisable, des réflexions accumulées. La vie cependant est encore là, mais emmagasinée et résorbée depuis si longtemps qu'il semble qu'elle soit ensevelie, immobilisée au milieu de ses cendres ; puis, de loin en loin, comme au spectateur penché sur un feu à demi éteint, une phrase inoubliable, telle une braise dernière, envoie jusqu'à nous sa sourde ardeur.

Novembre 1921.

MÉDITATION
SUR LA VIE DE BAUDELAIRE

— « Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance
Comme un divin modèle à nos impuretés,
Et comme la meilleure et la plus pure essence
Qui prépare les forts aux saintes voluptés ! »

Je ne sors jamais des situations difficiles que par *explosion;* mais ce que je souffre en vivant, vois-tu, c'est inexprimable ! »

(*Lettre à sa mère*, Noël, 25 décembre 1861.)

Les morts, les pauvres morts, ont de grandes douleurs.

Si les douleurs temporelles de Baudelaire ont été longtemps et indûment prolongées, le centenaire de sa naissance apporte cette consolation qu'on peut sans crainte les dire révolues. Sa gloire fut lente à s'introniser, mais le travail même que pendant près de cinquante ans elle exigea des meilleurs esprits d'Europe en acquiert un peu de la dignité qui s'attache au méta l dans lequel l'artiste coula tant de vers souverains. Barbey d'Aurevilly, le premier de tous (1), Leconte de

(1) Le bel article de Barbey d'Aurevilly, composé aussitôt après la publication des *Fleurs du mal,* ne put cependant paraître au *Pays.*

Lisle et Swinburne, Gautier, Banville et Asselineau, Verlaine et Mallarmé, Paul Bourget et Maurice Barrès, Jules Laforgue et Stefan Georg, André Gide et André Suarès, Camille Mauclair et Jacques Rivière, — sur la mémoire de quel poète veilla jamais compagnie plus haute et plus variée? Sous les efforts de cette imposante et active garde d'honneur, les préjugés ont fini par tomber, et aussitôt *les Fleurs du mal* ont trouvé le chemin des innombrables sensibilités qui étaient prêtes à les recevoir. Le cycle des vaines querelles est clos.

On pourrait soutenir qu'il en va de même du cycle des appréciations, et certes après le passage de ceux que nous venons d'énumérer, il semble qu'il ne reste rien à glaner. La diversité cependant de leurs natures,

les poursuites contre le livre ayant déjà commencé. « Si la poursuite s'interrompait, écrivait Barbey à Baudelaire, un mot, vite ! pour que mon article *se lève*, comme un Cid, pour vous. » Sur la demande de Baudelaire, Barbey lui envoya l'article pour être donné en communication aux juges. Il a été recueilli dans un volume intitulé *Poésie et poètes*, p. 96-110 (Lemerre).

Il serait injuste de ne pas mentionner l'article d'Édouard THIERRY dans le *Moniteur universel* du 14 juillet 1857 qui, d'un point de vue strictement chronologique, constitue la première justice rendue aux *Fleurs du mal*. J'en détache ce passage qui ne vaut pas que par sa date : « Je rapproche l'auteur des *Fleurs du mal* de Dante, et je réponds que le vieux Florentin reconnaîtrait plus d'une fois dans le poète français sa fougue, sa parole effrayante, ses implacables images et la sonorité de son vers d'airain. Je cherchais à louer Charles Baudelaire, comment le louerais-je mieux? Je laisse son esprit et son talent sous l'austère caution de Dante. » L'article est reproduit en appendice au tome Ier des *Œuvres complètes de Baudelaire* (édit. Calmann Lévy).

Ce rapprochement avec Dante qui s'impose à moi chaque jour davantage, j'ai plaisir à le retrouver chez un des plus pénétrants appréciateurs de Baudelaire : « Il a dans son labeur de poète l'aigu et le bronze d'un Dante espagnol. » André SUARÈS, *Sur la vie* (Essais), Emile-Paul, édit.

la diversité aussi de ce qu'à chacun d'eux Baudelaire dispensa, encourage une hardiesse qui d'abord paraît présomptueuse. La grandeur suprême de certaines figures, c'est qu'on n'en a jamais fini avec elles, et à cet égard ainsi qu'aux autres la pure poésie française ne compte pas de nom qui éveille dans les profondeurs de notre âme un retentissement plus ample et plus prolongé.

Commémorer le centenaire de Baudelaire par une méditation sur la vie d'où *les Fleurs du mal* sont issues, tel est l'unique objet que nous nous proposons ici. Le devoir de ceux qui nous ont précédés consistait au contraire à n'envisager l'œuvre qu'en elle-même, à lui assigner son rang, puis à lui conquérir la place à laquelle ce rang lui donnait droit : grâce à eux le point est désormais acquis. Pas davantage aujourd'hui la vie de Baudelaire n'a besoin d'apologie : ouverte de toutes parts, exposée à nos yeux comme quelque gigantesque blessure, nul coup de lance de soldat romain ne saurait plus la menacer ; mais de sa contemplation les enseignements jaillissent à flots, si purs, si pressants, que le nouveau devoir qu'ils suscitent est avant tout de les recueillir. Nous voudrions montrer que si en un sens *les Fleurs du mal* ne pouvaient naître que d'une telle vie, le miracle n'en reste pas moins qu'elles en soient nées, et que finalement elles ne sont nées qu'en dépit d'elle, — par un triomphe, non pas ici de la volonté, mais de la plus secrète et inaliénable prérogative spirituelle. En aucun cas mieux que dans celui de Baudelaire on ne constate que dans les régions sou-

terraines de la vie morale et de la pratique tout « parce que » se double d'un « malgré », toute cause porte avec elle l'inhibition qui lui correspond ; à nul homme peut-être ne s'applique aussi exactement la parole de Joubert : « Je n'ai pour force qu'une certaine incorruptibilité. »

Lorsque pendant l'été de 1917 furent publiées dans la *Revue de Paris* les « Lettres de Baudelaire à sa mère » (1), les esprits étaient trop absorbés par la guerre pour qu'on leur accordât toute l'attention qu'elles méritaient. Le document n'en était pas moins d'une telle importance que l'on peut dire que depuis sa publication seulement *les Fleurs du mal* se détachent sur leur fond véritable. Certes les nombreux témoignages consignés dans les deux recueils Crépet, l'insistante et lugubre teneur des lettres à Poulet-Malassis et à Ancelle laissaient déjà filtrer un de ces jours dont le regard a peine à soutenir la lumière terne et blanchâtre ; mais cette fois le jour a envahi toute la pièce et, sordide, accuse avec maussaderie chaque détail. *Ma vie mise à nu*, tel pourrait être le titre de ces lettres qui, en regard de *Mon cœur mis à nu*, et creusant encore le gouffre d'où monte ce suprême appel, se posent comme du diptyque le volet qui jusqu'ici nous faisait défaut.

Dorénavant nous verrons toujours Baudelaire avec cette toile de fond : un fond gris, uniforme, tout en-

(1) L'édition complète a paru en 1918 chez Louis Conard avec une préface et des notes de Jacques Crépet dont les excellents travaux baudelairiens poursuivent et complètent la tâche entreprise par son père de qui la mémoire demeurera toujours chère aux fervents du poète. C'est à cette édition que se référeront mes citations.

semble d'une si pénétrante tristesse et d'une si sévère tenue. Qui n'a observé dans certains des plus beaux portraits de Whistler — dans le portrait de sa mère ou dans le Carlyle — la relation mytérieure qui s'établit entre la figure et le fond? Du fond la figure est à la fois inséparable et distincte : elle n'y rentre ni n'en sort ; la distance est insinuée si subtilement qu'on la devine, mais qu'on ne saurait l'évaluer. Ainsi des rapports de Baudelaire avec la vie : il est là, et derrière lui la vie, toujours la même, mouvante seulement par les difficultés nouvelles qu'elle superpose aux anciennes, morne et lamentable sirène qui ramène à tout coup son prisonnier ; — neutre et envahissante, immuable et jamais rassasiée : une monotonie qui renaît sans cesse de ses cendres, — et sur ce fond le plus léger mouvement spirituel du poète plaque un de ces papillons dont Whistler se plaisait à signer ses œuvres. Ramenez le mot de « distingué » à son sens primitif de « qui n'est pas confondu » ; libérez-le de toutes les vulgarités qui l'assiègent ; vous n'en trouverez pas qui approche de plus près cette grandeur native, irréductible, malheureuse. Impossibilité d'échapper à la vie d'une part ; — et de l'autre, impossibilité de se confondre un seul instant avec elle.

Mais ici il faut descendre plus avant et reconnaître que malgré les apparences il n'y a pas dans le cas de Baudelaire de procès spécial à instruire : pour combien d'artistes du premier rang le problème de l'existence ne s'est-il pas posé en des termes à peu près sem-

blables? N'incriminons particulièrement ni les événements, ni les acteurs, ni aucun de ces instruments désaccordés dont la vie tire de si rauques accents ; moins peut-être qu'ailleurs sont-ils tous ici à blâmer, car la suprême tragédie de Baudelaire, c'est qu'eût-elle voulu le combler, la vie n'avait rien à lui offrir à quoi sa nature pût se prendre ; la forme la plus terrible de son originalité réside dans une haine de la vie qui s'étend bien au delà de toutes ses contingences, — cette haine du seul esprit qui provient de l'absolue incompatibilité.

Un tel sentiment, — j'entends lorsqu'on le rencontre à l'état pur, lorsqu'il se dresse au-dessus du motif personnel dans son autonomie abrupte et comme immémoriale, — dégage un imposant effroi : c'est le pic solitaire qui ferme à l'horizon la vallée. Chez la plupart d'entre nous en effet la vie accomplit simultanément un double travail et qui présente, pour employer le mot cher à Emerson, un caractère de compensation.

Et propter vitam vivendi perdere causas

Ces raisons de vivre, ces centres successifs autour desquels gravite toute notre existence, c'est la vie elle-même qui un à un nous les arrache ; — et en même temps elle nous restitue en sous-main, parfois sans que les autres s'en aperçoivent, presque toujours sans que nous nous en apercevions ou du moins que nous en convenions nous-mêmes, ces menues satisfactions qui étoffent pour ainsi dire la personne humaine, qui lui permettent de passer de la veille au lendemain ;

supports invisibles de tant de destinées auxquelles il semble qu'il ne reste rien. Or ces menues satisfactions, Baudelaire était incapable par nature de les ressentir ; tout, au contraire, en lui les rejetait violemment. Plus d'une fois j'ai entendu d'excellents esprits appliquer à Baudelaire l'épithète de maigre : ah ! si c'est l'homme seulement et non l'artiste qu'ils ont en vue, à quel point n'ont-ils pas raison ! Oui, Baudelaire est maigre, en ce sens que rien chez lui ne fait l'office d'appareil circulatoire : ce bien-être que diffuse à travers l'organisme un ensemble de sensations dont aucune ne parvient isolément à la conscience et qui constitue la vie végétative normale, Baudelaire l'ignore : il ne connaît la vie végétative que sous les espèces de la rêverie, sous cette forme sublime d'une méditation qui couve encore à laquelle nous devons les *Sibylles* de Michel Ange, la *Mélancolie* de Dürer, tels accents échappés à Vigny et tant de pièces des *Fleurs du mal.* Avec la vie elle-même, Baudelaire n'a contact que par ses nerfs, perpétuellement exposés il est vrai et sur lesquels le rude archet s'exerce avec acharnement : on dirait de ces ramures graciles et délicates qui l'hiver frissonnent sous le vent, et à lire les *Lettres* la même pitié, la même angoisse serrée nous étreint.

« On ne montre pas sa grandeur pour être à une extrémité, mais bien en touchant les deux à la fois, et remplissant tout l'entre-deux. » Le passage chez Pascal a trait à l'ordre des vertus ; mais il suffit à cet esprit

de se porter sur un point pour que ce point devienne aussitôt un centre, et du même coup Pascal trace le cercle à l'intérieur duquel se meut toute expérience humaine. Ces extrémités — qu'il faut entendre ici dans le sens de hauteur et d'abaissement sans donner d'ailleurs à ces mots un contenu exclusivement moral, — c'est la nature de chacun de nous qui en détermine l'écart variable ; l'entre-deux au contraire est fourni par la vie elle-même et il s'agit de le « remplir ». Mais comment remplir ce que l'on ne possède pas? Baudelaire n'a ni l'entre-deux pascalien, ni l'entre-deux purement vital, et il en résulte que l'état normal de l'homme correspond chez lui à une véritable mort intérieure. Sans doute, vue du dehors, cette vie végétative à laquelle je faisais allusion peut n'apparaître que comme une variété du sommeil ; mais pour qui s'y abandonne la seule sensation consciente qui s'en dégage consiste dans une sorte de plénitude vague qui constitue à proprement parler le repos. Baudelaire a connu toutes les formes de la paresse et de l'oisiveté, mais à travers elles ce n'est jamais le repos qu'il rejoint (1). Sa nature ne comportait pas ce repos auquel cependant elle aspirait : d'où la nostalgie toute-puissante des *Fleurs du mal*, — ces larges ailes éployées d'archange.

Sous des formes aussi différentes que l'on voudra,

(1) Je n'oublie pas la juste et profonde parole : « C'est par le loisir que j'ai, en partie, grandi... A mon grand profit, relativement à la sensibilité, à la méditation... » Mais le loisir représente dans la vie de Baudelaire l'état fécond par excellence, celui où son génie opère, — prépare, puis secrète. C'est le contraire même du repos normal, et surtout de ce retour à l'anonymat dont nous parlons plus loin.

à la plupart des hommes de génie l'entre-deux de la vie normale offre une sauvegarde contre leur génie même ; la réparation de leurs forces, c'est dans un certain retour à l'anonymat qu'ils la puisent, et cet anonymat devient la cotte de mailles qui protège l'originalité, ne la laisse éclater qu'à ses heures et le reste du temps, selon la formule courante, assume l'intérim. Sans doute, s'il se prolonge, cet intérim peut tuer l'artiste, mais parfois il le préserve pour cette simple raison que c'est lui qui permet à l'homme de continuer de vivre. Or je ne crois pas qu'il ait existé un esprit plus exclusivement composé d'originalité que Baudelaire, et j'entends par là plus incapable, non pas seulement d'une expression, mais d'une manière de penser ou de sentir, de réagir en un mot, qui ne porte sa marque propre. Cette absence totale de l'élément anonyme, on la trouve chez Constant et chez Stendhal, les deux seuls pour s'en tenir à la France qui parmi les modernes me paraissent les égaux de Baudelaire en originalité ; mais chez tous deux la vie — qu'ils en éprouvent tour à tour l'attrait, la curiosité ou l'angoisse — opère comme un motif d'action, je veux dire déclenche cette activité intellectuelle qui soulage l'originalité rien que par l'exercice qu'elle lui donne. Chez Baudelaire tout ce qui vient du dehors alimente certes sa pensée ou sa rêverie — en peu d'hommes le spectacle de la vie s'est réfléchi aussi profondément, — mais jamais la vie elle-même n'est promue à la dignité de mobile suffisant, et c'est par là que son originalité se retourne contre lui et se révèle si meurtrière : non seulement

elle ne connaît pas de trêves, mais elle ne répond à aucun appel extérieur : elle n'obéit qu'aux ordres qu'elle s'est d'abord elle-même dictés.

Or, qu'on l'assimile ou qu'on le rejette, la vie sait bien imposer son entre-deux, et sur le supplice de l'homme de génie à qui est refusé tout plain-pied avec elle, les *Lettres* de Baudelaire versent une inexorable lumière. Dès l'âge de dix-huit ans, voici ce qu'il écrivait à sa mère :

Je suis pire que je n'étais au collège. Au collège je m'occupais peu de la classe, mais enfin je m'occupais — quand j'ai été renvoyé, cela m'a secoué, je me suis encore un peu occupé de toi — maintenant *rien*, *rien* et ce n'est pas une indolence agréable, poétique, non pas ; c'est une indolence maussade et niaise... Au collège je travaillais de temps en temps, je lisais, je pleurais, je me mettais quelquefois en colère ; mais au moins je vivais — maintenant point — aussi bas qu'on peut l'être — des défauts à foison, et ce ne sont plus des défauts agréables. Si au moins cette vue pénible me poussait à changer violemment — mais non, de cet esprit d'activité qui me poussait tantôt vers le bon, tantôt vers le mauvais, il ne reste rien, rien qu'indolence, maussaderie, ennui (1).

Écartez le mot de « niaise » qui ne vient ici sous la plume de Baudelaire que parce qu'il se compare à ce qu'il sent qu'il pourrait devenir — Baudelaire est un des très rares qui n'ont jamais passé par la niaiserie (2) —

(1) *Lettres à sa mère*, p. 5.

(2) La lettre est du 16 juillet 1839. A cette date Baudelaire était l'auteur d'une pièce de vers déjà fort curieuse en elle-même, mais plus significative encore par le choix du titre : *Incompatibilité*. Elle est de 1837-1838 ; elle fut communiquée par Louis Ménard à Charles Cousin qui l'inséra dans le recueil Pincebourde de 1872. Jacques

pour tout le reste ce premier état qu'il dresse de son mal est dès lors complet : cet « esprit d'activité », nous verrons tout à l'heure à travers quels détours il le retrouve, mais jamais il ne le rejoint directement, parce qu'il n'existe pas dans sa constitution de catégorie du « donné » : il y a un sens dans lequel il faut toujours qu'il parte d'abord de *rien*, et l'effort de la mise en train, difficile par définition pour tout écrivain qui respecte son art, s'en trouve dans son cas centuplé. Aussi ce tableau déjà si sombre va se charger, s'aggraver sans cesse, et cela dans la mesure même où jusqu'à sa mort l'être spirituel chez Baudelaire grandira toujours. A chacune des pièces maîtresses dont était faite son exceptionnel génie était liée comme une force dévastatrice, suffisante à elle seule pour faire tout couler. Si l'incorruptibilité n'avait pas été à la fois le privilège inaliénable et la vertu essentielle de Baudelaire, nous n'aurions ni *les Fleurs du mal* ni *le Spleen de Paris*, mais pour maintenir cette incorruptibilité et pour opérer par là le sauvetage suprême de son œuvre, Baudelaire était acculé à la nécessité de se détruire. On m'excusera d'insister sur un point qui est la seule raison d'être de ces pages.

L'objet fondamental, constant de Baudelaire, celui qu'à travers tout il poursuivit, c'est, pour reprendre

Crépet a signalé avec raison qu'elle renfermait un vers que seul Baudelaire pouvait écrire :

Le silence qui fait qu'on voudrait se sauver.

La pièce est réimprimée dans les *Œuvres posthumes* (Mercure de France) et dans le livre de Jacques Crépet.

une de ses expressions favorites, « le perfectionnement de son esprit », et cet esprit était devenu avec le temps un instrument infaillible, aussi incapable d'erreur que la plupart des nôtres le sont de vérité. La faculté du jugement, dès l'origine chez Baudelaire d'un ordre fort élevé (1), avait atteint dans les quinze dernières années de sa vie ce point où elle s'exerce pour ainsi dire indépendamment de la volonté de son possesseur, — où alors même que l'homme le voudrait l'esprit ne peut plus se tromper. A cet égard je ne sais guère de spectacle intellectuel plus imposant que celui de ce jugement que rien ne fléchit, qui domine au contraire toujours de plus haut les débris d'une existence définitivement condamnée : à Bruxelles, le poids de l'abandon, le silence sur ces opérations de librairie desquelles seules désormais dépend la possibilité d'un vague avenir (2),

(1) Baudelaire avait vingt-cinq ans lorsqu'il écrivit le Salon de 1846. Je ne parle même pas de Delacroix de la gloire duquel l'appréciation de Baudelaire est à jamais inséparable. Mais il a fallu environ cinquante ans pour revenir à son jugement sur Ingres (*Curiosités esthétiques*, chap. VIII), jugement que complète et qu'approfondit encore l'article sur l'Exposition universelle de 1855 à propos duquel Baudelaire écrivait : « Le père Ingres m'a donné un mal de chien. » Ce même Salon de 1846 contient un prodigieux parallèle entre Hugo et Delacroix, d'une vérité pour laquelle nous sommes tout juste mûrs aujourd'hui (*ibid.*, p. 101-102).

(2) Ce supplice de la lettre d'affaires toujours laissée sans réponse, qui transforme l'éloignement en un insupportable exil, a empoisonné la fin de la vie de Baudelaire : il est trop équitable pour ne pas reconnaître que lui-même en avait autrefois usé de la sorte, mais sa détresse n'y gagne qu'un remords de plus :

O douleur ! ô douleur ! Le Temps mange la vie,
Et l'obscur ennemi qui nous ronge le cœur
Du sang que nous perdons croît et se fortifie !

Cependant seule alors le possède l'idée fixe de se libérer de ses dettes et d'apporter à sa mère quelques années de consolation. Le

un mal lancinant, une entière incapacité de travail, un terrible besoin de vengeance se partagent cette sensibilité et la déchirent ; cependant Baudelaire écrit à Sainte-Beuve :

J'ai relu l'article Salammbô, et la réplique. Notre excellent ami a décidément raison de défendre gravement son rêve. Vous aviez raison de lui faire sentir, en riant, qu'il est quelquefois peu adroit d'être trop grave ; mais, peut-être, en certains endroits, avez-vous ri un peu fort (1).

Tout y est, et quelle belle résonnance d'un sérieux attristé ! est-il possible d'indiquer avec plus de tact et de délicatesse à un aîné, à un ami que l'on aime malgré tout, le point où il fut dans son tort? Certes la poésie française ne compte pas de plus grand artiste que Baudelaire ni de plus scrupuleux : relisez la correspondance avec Poulet-Malassis au moment où s'impriment *les Fleurs du mal,* ce Poulet-Malassis à qui Baudelaire écrivait :

Vous-même, vous m'avez avoué une fois que vous pensiez, comme moi, qu'en toute espèce de production, il n'y avait d'admissible que la perfection (2).

Baudelaire est ouvert à toutes les objections qu'il pèse dans la plus minutieuse balance : s'il les trouve le moins du monde justifiées, il les accueille, même venant

monstre d'indolence de naguère est devenu un correspondant que plus rien ne rebute : il lance, il multiplie les appels.

(1) Lettre du 3 septembre 1865. *Lettres*, p. 461 (Mercure de France).

(2) *Lettres*, p. 118 (Mercure de France).

de gens que par ailleurs il méprise ; d'un ami au contraire il les sollicite :

> Ma note sur Révolte est détestable, je suis étonné que vous ne m'ayez pas fait de reproches à ce sujet (1) ;

il est inlassable en retouches (2). Qu'il s'agisse des pièces les plus soutenues des *Fleurs du mal*, ou d'une simple note, dans laquelle la perfection résidait alors pour lui dans l'absolu de l'exactitude (3), jamais Baudelaire n'a laissé sortir une œuvre sans qu'il l'eût portée au degré d'achèvement dont il l'estimait susceptible. Pourtant l'œuvre n'est pas pour Baudelaire cette ultime idole qu'elle fut pour d'autres ; plutôt qu'une fin en soi, la perfection technique traduit secondairement chez lui, signale pour ainsi dire la perfection essentielle, celle de l'esprit. Sur ce point Baudelaire est de la race de Léonard, et on peut lui appliquer la phrase si pénétrante de Paul Bourget sur Vinci. Il lui ressemble « par les lentes préparations, par la réflexion profonde, par cette étude à travers l'œuvre qui fait de cette dernière un moyen plutôt qu'un but, une étape

(1) *Lettres*, p. 125 (Mercure de France).

(2) « Je m'escrime contre une trentaine de vers insuffisants, désagréables, mal faits, mal rimants. Croyez-vous que j'aie la souplesse de Banville? » A Poulet-Malassis, 14 mai 1857. *Lettres*, p. 124-125.

(3) Telle cette note nécrologique sur de Quincey dont il apprit la mort tandis qu'il donnait le bon à tirer des *Paradis artificiels*. On se rappelle tous ses scrupules au moment des traductions de Poe et l'anecdote d'Asselineau : « Un jour, le voyant se creuser la tête à propos d'un détail d'orientation, j'eus le malheur de le plaisanter sur sa rigueur d'exactitude. « Eh bien ! dit-il en relevant la tête, et « les gens qui lisent en suivant sur la carte ! » (Jacques Crépet, *Baudelaire*, p. 94.)

d'un voyage intellectuel, l'occasion d'un progrès de pensée » (1).

Mais un Vinci, comme plus tard un Gœthe, trouvent leur salut dans ce fait que ce « progrès de la pensée », c'est néanmoins à l'activité créatrice avant tout qu'ils le demandent : *cosa mentale*, disait Léonard de la peinture, comme il l'eût dit de toutes choses, mais « il retourne au réel sans effort... modèle de bel animal pensant, absolument souple et délié ; doué de plusieurs modes de mouvement ; sachant, sous la moindre intention du cavalier, sans défenses et sans retards, passer d'une allure à l'autre » (2) ; et si Gœthe à de certains moments nous paraît pratiquer trop à la lettre le *quandoque bonus dormitat Homerus*, soyez persuadés qu'à ces moments-là ce maître en sagesse, de qui la vie constitue un incomparable traité d'économie intellectuelle, sait parfaitement ce qu'il fait et quels réveils il se ménage. Livrée à elle-même la perfection de l'esprit n'incite pas à créer, bien au contraire, et si elle ne s'allie comme chez Joubert avec une constitution toute spéciale, avec une rare aptitude au bonheur spirituel dont les expériences se distillent ensuite goutte à goutte dans les *Pensées*, elle peut devenir, et c'est ici le cas, le plus subtil, le plus ingénieux instrument de torture. La perfection d'esprit d'un Joubert a la plénitude et le duvet d'un beau fruit ; celle de Baudelaire le tranchant éclat d'une arme dégainée, et qui jamais ne se

(1) Paul BOURGET, *Sensations d'Italie.*

(2) Paul VALÉRY, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, p. 19-20. Éditions de la « Nouvelle Revue française ».

laisse remettre au fourreau : qu'une vapeur s'élève, de celles dont s'enveloppe pour un temps l'acte même de produire, — dangereuses, je le sais, bénies cependant parce que seules elles donnent la force de continuer, — aussitôt cette arme s'abat sur elle, l'écarte et refait le vide (1). Pour l'esprit de Baudelaire, toute « vapeur » est « corruptrice », et non point seulement celles du « monde », mais certaines de celles que son propre génie serait tenté de secréter.

Au moins ce « perfectionnement de l'esprit » à quoi tout est subordonné (2) trouvera-t-il désormais un champ libre où s'exercer. Non pas, il rencontre dans l'âme de Baudelaire un premier occupant qui a envahi toute la place : « le penchant à la rêverie (3). » Cette rêverie qui finalement allait doter la France d'une poésie non indigne de la poésie anglaise, nous ne la voyons plus que dans son suprême aboutissement, dans l'empyrée des *Fleurs du mal*, mais notre gratitude se doit de l'affronter dans ses origines. Lorsque Baudelaire écrivait : « Travail immédiat, même mauvais, vaut

(1) « Badelaire ou baudelaire est, en vieux français, le nom d'une épée courte, à deux tranchants, élargie du bout. » C'est le prince Alexandre Ourousof qui, dans *le Tombeau de Charles Baudelaire*, a le premier relevé ce sens original si satisfaisant.

(2) Le 4 mai 1865, Baudelaire écrivait encore à sa mère : « Ce que je sais le mieux, c'est qu'il faut décidément beaucoup travailler..., enfin n'attacher d'importance qu'au perfectionnement de mon esprit. » *Lettres à sa mère*, p. 339.

(3) « Mais les désordres antécédents, mais une misère incessante, un nouveau déficit à combler, la diminution de l'énergie par les petites tracasseries, enfin, pour tout dire, mon penchant à la rêverie ont tout annulé. » *Lettres à sa mère*, p. 65.

mieux que la rêverie » (1), il y avait derrière ces mots vingt ans de la plus tragique expérience. « Je ne veux pas te raconter les extraordinaires luttes de moi-même contre moi-même, les désespoirs, les rêveries (2). » Sans doute c'est dans la rêverie — une rêverie vaste et complexe, riche et pénétrante — que le génie de Baudelaire puise l'ampleur de son volume ; c'est à elle qu'il doit ces vers interminables, ces strophes qui excèdent les capacités du souffle humain, qui montent avec la puissance des marées, et dans le roulement d'orgue desquelles, prises en l'infrangible réseau sonore, percent, discordes, délicieuses, les notes aiguës du fifre. Mais avant d'en arriver là, la rêverie a versé dans ses veines le poison d'une « hideuse léthargie » (3) : la « lucidité d'esprit est absolue » (4), les « idées dans une activité perpétuelle » (5) ; le philtre cependant a tôt fait d'opérer, car « dans la grandeur de la rêverie le moi se perd vite » (6), et sa force dissolvante trouve une complicité, un formidable appui dans ce sentiment du passé irréparé dont nul plus que Baudelaire n'a subi la destructrice et majestueuse hantise : n'est-ce pas lui qui a proféré la parole définitive à cet égard : « La

(1) *Journaux intimes*. Texte intégral (éd. Crès). Mes citations des *Journaux intimes*, de *Fusées* et de *Mon cœur mis à nu*, seront empruntées à l'édition parfaite qu'en a donnée Ad. van Bever : la préface, les notes, les concordances, le lexique en font un modèle de ce que devraient être, et de ce que ne sont pas à l'ordinaire, le publications de cet ordre.

(2) *Lettres à sa mère*, p. 273.

(3) *Id.*, p. 294.

(4) *Id.*, p. 30.

(5) *Id.*, p. 32.

(6) *Le Spleen de Paris*, « le Confiteor de l'artiste ».

pensée du passé est une pensée qui rend fou. » Le mal s'accroît par sa seule durée, et encore tant qu'il dure celui qui en est la proie goûte une béatitude sans analogue :

O béatitude ! ce que nous nommons généralement la vie, même dans son expansion la plus heureuse, n'a rien de commun avec cette vie suprême dont j'ai maintenant connaissance et que je savoure minute par minute, seconde par seconde ! Non ! il n'est plus de minutes, il n'est plus de secondes ! Le Temps a disparu ; c'est l'Éternité qui règne, une éternité de délices (1) !

Voici le réveil :

Mais un coup terrible, lourd, a retenti à la porte, et, comme dans les rêves infernaux, il m'a semblé que je recevais un coup de pioche dans l'estomac.

Et puis un Spectre est entré. C'est un huissier qui vient me torturer au nom de la loi ; une infâme concubine qui vient crier misère et ajouter les trivialités de sa vie aux douleurs de la mienne ; ou bien le saute-ruisseau d'un directeur de journal qui réclame la suite du manuscrit.

La chambre paradisiaque, l'idole, la souveraine des rêves, la Sylphide, comme disait le grand René, toute cette magie a disparu au coup brutal frappé par le Spectre.

Horreur ! je me souviens ! je me souviens ! Oui ! ce taudis, ce séjour de l'éternel ennui, est bien le mien. Voici les meubles sots, poudreux, écornés ; la cheminée sans flamme et sans braise, souillée de crachats ; les tristes fenêtres où la pluie a tracé des sillons dans la poussière ; les manuscrits, raturés ou incomplets ; l'almanach où le crayon a marqué les dates sinistres !

Et ce parfum d'un autre monde, dont je m'enivrais avec une

(1) *Le Spleen de Paris*, « la Chambre double ». C'est dans le sens de ce poème si révélateur qu'il convient d'interpréter la note de *Mon cœur mis à nu* : « Tout enfant, j'ai senti dans mon cœur deux sentiments contradictoires : l'horreur de la vie et l'extase de la vie. C'est bien le fait d'un paresseux nerveux. » *Journaux intimes*, p. 92.

sensibilité perfectionnée, hélas ! il est remplacé par une fétide odeur de tabac mêlée à je ne sais quelle nauséabonde moisissure. On respire ici maintenant le ranci de la désolation.

Dans ce monde étroit, mais si plein de dégoût, un seul objet connu me sourit : la fiole de laudanum ; une vieille et terrible amie ; comme toutes les amies, hélas ! féconde en caresses et en traîtrises.

Oh ! oui ! le Temps a reparu ; le Temps règne en souverain maintenant, et avec le hideux vieillard est revenu tout son démoniaque cortège de Souvenirs, de Regrets, de Spasmes, de Peurs, d'Angoisses, de Cauchemars, de Colères et de Névroses.

Je vous assure que les Secondes maintenant sont fortement et solennellement accentuées, et chacune, en jaillissant de la pendule, dit : « Je suis la Vie, l'insupportable, l'implacable Vie ! »

Il n'y a qu'une Seconde dans la vie humaine qui ait mission d'annoncer une bonne nouvelle, la *bonne nouvelle* qui cause à chacun une inexplicable peur.

Oui ! le Temps règne ; il a repris sa brutale dictature. Et il me pousse, comme si j'étais un bœuf, avec son double aiguillon. « Eh hue, donc, bourrique ! Sue donc, esclave ! Vis donc, damné (1) ! »

Si du moins avec la rêverie disparaissait la léthargie qu'elle fit naître, mais non, il ne reste plus que la hideuse compagne, et l'envoûtement peut se prolonger plusieurs mois (2). Les sentiments dont s'accompagne

(1) *Le Spleen de Paris*, « la Chambre double ».

(2) « Je suis tombé depuis plusieurs mois dans une de ces affreuses langueurs qui interrompent tout ; ma table est depuis le commencement du mois chargée d'épreuves auxquelles je n'avais pas le courage de mettre la main, et il vient toujours un moment où il faut, avec une grande douleur, sortir de ces abîmes d'indolence. » *Lettres à sa mère*, p. 148.

« Cette page précédente a été écrite il y a un mois, six semaines, deux mois, je ne sais plus quand. Je suis tombé dans une sorte de terreur nerveuse perpétuelle ; sommeil affreux, réveil affreux ; impossibilité d'agir. Mes exemplaires sont restés un mois sur ma

ce réveil sont parfois « une résignation pire que la fureur » (1), mais presque toujours la fureur elle-même, de violentes colères (nul mot ne revient plus souvent dans les lettres) (2) : de la rêverie ne subsistent plus que les ravages ; on conçoit que Baudelaire s'écrie : « Ah ! que je suis dégoûté, depuis bien des années déjà, de cette nécessité de vivre vingt-quatre heures tous les jours ! quand vivrai-je avec plaisir (3)? » Léthargie et colère, tel est le gouffre d'où remontent les deux inoubliables strophes (4) :

Quelquefois dans un beau jardin,
Où je traînais mon atonie,
J'ai senti comme une ironie
Le soleil déchirer mon sein ;

Et le printemps et la verdure
Ont tant humilié mon cœur
Que j'ai puni sur une fleur
L'insolence de la nature.

Pour sortir de cet état, dira-t-on, il n'y a qu'un remède : la volonté. Qui le reconnaissait mieux que Baudelaire, en tout temps si sévère pour lui-même, et chez qui nous verrons jaillir dans *Mon cœur mis à nu* la source pure d'une suprême humilité. Mais ici il importe de faire des distinctions. « Avec cette volonté tenace qui chez lui doublait l'inspiration », a dit Gautier, Baudelaire était doué en effet, comme peu

table avant que j'aie pu trouver le courage de faire des enveloppes. » *Lettres à sa mère*, p. 218.

(1) *Lettres à sa mère*, p. 226.

(2) « La colère est mon état ordinaire. » *Lettres à sa mère*, p. 276.

(3) *Lettres à sa mère*, p. 203.

(4) « A celle qui est trop gaie.

d'hommes de génie le furent jamais, de cette volonté que, pour l'opposer à la volonté pratique, il faudrait appeler spéculative, qui adhère à l'inspiration dans toutes ses phases, qui la surveille et qui ne pactise jamais, aussi incapable de compromis que d'aveuglement ; mais bien que chez Baudelaire la volonté spéculative régisse tout le travail ultérieur, ce n'est jamais elle, pas plus dans son cas que dans un autre, qui donne le premier branle, — lequel relève toujours d'une volonté d'ordre pratique. Or, par le plan auquel elle appartient et sur lequel elle se meut, non seulement la volonté spéculative ne peut déterminer l'entrée en jeu de la volonté pratique, mais il advient parfois qu'elle y porte obstacle. La volonté spéculative, parce qu'elle voit très loin en avant, parce que jusque dans ses moindres détails l'ordonnance de l'œuvre se déploie tout entière à ses yeux avant que celle-ci n'ait été commencée, devient pour certaines natures une puissante maîtresse de dégoûts (1), fait lever en elles ce sentiment de l'à quoi bon (2) particulièrement vivace chez ceux qui, comme Baudelaire, pourraient prendre pour devise

(1) « Comme il est difficile non pas de penser un livre, mais de l'écrire sans lassitude. » *Lettres à sa mère*, p. 319.

(2) « Ce que je sens, c'est un immense découragement, une sensation d'isolement insupportable, une peur perpétuelle d'un malheur vague, une défiance complète de mes forces, une absence totale de désirs, une impossibilité de trouver un amusement quelconque. Le succès bizarre de mon livre et les haines qu'il a soulevées m'ont intéressé un peu de temps, et puis après cela je suis retombé... Je me demande sans cesse : à quoi bon ceci? A quoi bon cela? C'est là le véritable esprit du spleen. » *Lettres à sa mère*, p. 150-151. La lettre est du 30 décembre 1857, six mois après la publication des *Fleurs du mal*.

le titre de la première partie des *Fleurs du Mal :* « Spleen et idéal. » De plus, si seule peut-être elle imprime aux résultats du travail un caractère d'éternité, la volonté spéculative transforme le travail lui-même en un minutieux supplice. Vingt témoignages de Baudelaire nous montrent que jamais le travail n'a été pour lui une jouissance ; et si dans ses dernières années il écrit :

> Le grand et l'unique objet de ma vie est de faire du travail, la chose la plus dure et la plus ennuyeuse du monde, la chose agréable par habitude. Je me considère comme un grand coupable ayant abusé de la vie, de mes facultés, de ma santé, comme ayant perdu vingt ans dans la rêverie, ce qui me met au-dessous d'une foule de brutes qui travaillent tous les jours (1),

il n'est mû que par l'idée de réparation, et par celle d'une croissante solitude ; voici ce qu'il écrivait quatre mois avant la crise finale :

> Je me dis avec une sorte de terreur : L'important est de prendre l'habitude du travail, et de faire de ce désagréable compagnon mon unique jouissance. Car il viendra un temps où je n'en aurai plus d'autre (2).

A cet égard il ne faut pas se laisser tromper par ses *conseils aux jeunes littérateurs* (15 avril 1846) d'une

(1) *Lettres à sa mère*, p. 289.

(2) *Lettres à sa mère*, p. 362. « Il doit sauter aux yeux que le peu que j'ai fait est le résultat d'un travail très douloureux », *id*, p. 328. « Comme il faut des années de fatigue et de châtiment pour apprendre les vérités les plus simples, par exemple que le travail, cette chose si désagréable, est l'unique manière de ne pas souffrir ou de moins souffrir de la vie », *id.*, p. 265. « Il faut bien travailler, sinon par goût, au moins par désespoir, puisque, tout bien vérifié, travailler est moins ennuyeux que s'amuser. » *Journaux intimes*, p. 57.

pénétration si hautaine, — c'est précisément parce que Baudelaire y tient jugement sur lui-même qu'il rédige là le code de ce qu'il devrait être et non de ce qu'il est. L'admirable formule : « L'inspiration est décidément la sœur du travail journalier », il l'extrait bien de son expérience, mais de son expérience négative.

Car de volonté pratique, il semble bien que Baudelaire ait toujours été à peu près dénué : il parle quelque part « du trésor variable de la volonté », mais le sien, tout comme la petite fortune dont il hérita à sa majorité, fut dilapidé pendant ces années de loisir par lesquelles grandit son génie.

> Ah ! chère mère, est-il *encore temps* pour que *nous* soyons heureux? Je n'ose plus y croire : 40 ans, un conseil judiciaire, des dettes énormes, et enfin, pire que tout, la volonté perdue, gâtée (1) !

Et ailleurs :

> Je suis coupable envers moi-même ; — cette disproportion entre la volonté et la faculté est pour moi quelque chose d'inintelligible (2).
>
> Mais il faut vouloir, avec une volonté affaiblie, — cercle vicieux (3).

Comment avec la désespérance faire de l'espoir, avec la lâcheté faire de la volonté (4)?

D'autre part il y aurait lieu de se demander si chez un homme d'une aussi intransigeante supériorité, la

(1) *Lettres à sa mère*, p. 217.
(2) *Ibid.*, p. 66.
(3) *Ibid.*, p. 151.
(4) *Ibid.*, p. 292.

volonté pratique peut trouver de suffisantes raisons d'agir dans des motifs purement internes. Que l'on m'entende bien : la création de la volonté pratique est toujours en dernier ressort œuvre personnelle entre toutes, — mais à qui demeure inaccessible aux mobiles vulgaires, à qui n'est fort que de son incorruptibilité et faible pour tout le reste (1), il faut souvent qu'une cause d'un ordre idéal ou réel, mais venue du dehors, infuse le courage de se forger la volonté qui fait défaut : ce sera la subordination de soi à un amour unique ou, à quelque haut devoir ; l'effort reste tout intérieur, mais la cause est extérieure au moi. Or, cette subordination de l'être intime à quelque chose qui le dépasse, mais qui, au sens strict du terme, existe indépendamment de lui, — voilà ce que Baudelaire jusqu'à *Mon cœur mis à nu* n'a jamais voulu consentir ; lorsqu'il l'a enfin consentie, la partie était perdue : la maladie le tenait. « Trop tard peut-être » (2), — glas qui vient traverser les poignantes éjaculations finales.

Loin des sépultures célèbres,
Vers un cimetière isolé,
Mon cœur, comme un tambour voilé,
Va battant des marches funèbres.

Baudelaire ne commence jamais par travailler : il faut que l'excès même de la crise le précipite dans le travail. Nul autant que lui n'a écouté « le démon de

(1) « Je parle pour moi du moins, et je crois qu'il en est de même de tous les gens faibles et forts à la fois. » *Lettres*, p. 79 (Mercure de France).

(2) *Journaux intimes*, p. 106.

la procrastination » ; voici le texte où il semble qu'à cet égard nous touchions le fond :

> Ajoute encore à cette souffrance celle-ci que peut-être tu ne comprendras pas : quand les nerfs d'un homme sont très affaiblis par une foule d'inquiétudes et de souffrances, le diable, en dépit de toutes les résolutions, se glisse tous les matins dans son cerveau sous la forme de cette pensée : Pourquoi ne pas me reposer une journée dans l'oubli de toutes choses? Je ferai cette nuit, et d'un seul coup, toutes les choses urgentes. — Et puis la nuit arrive, l'esprit est épouvanté par la multitude des choses arriérées ; une tristesse écrasante amène l'impuissance, et le lendemain la même comédie se joue de bonne foi, avec la même confiance et la même conscience (1)...

Tel est pour Baudelaire l'entre-deux : avais-je tort de dire qu'il correspond ici à une véritable mort intérieure? On ne saurait l'éluder cependant, car il constitue la trame même de l'existence quotidienne. Où est l'issue? Ce rétablissement par la volonté pratique, Baudelaire ne peut l'effectuer sur place : restent, pour revenir au texte de Pascal, les « extrémités », et nous allons voir que c'est en effet dans la réaction qui le rejette inlassablement de l'une à l'autre de ces « extrémités » qu'il trouve, mais au prix de sa vie, le salut de son œuvre.

Le tréfonds, non moins que la cime de Baudelaire, c'est la spiritualité. Dans le vocabulaire de tout grand homme il existe un certain nombre de mots avec lesquels il noue des relations d'une si étroite intimité que ces mots s'enrichissent, se compliquent et s'individua-

(1) *Lettres à sa mère*, p. 157-158.

lisent en même temps par l'emploi qu'il en fait : ils atteignent alors un maximum de signification, parce qu'en eux la personne passe tout entière. Parmi les mots que l'impérieux génie de Baudelaire a marqué de son sceau, celui de *spirituel* figure au premier rang. Sans jamais perdre de vue l'idée première de souffle (1) — qui chez lui au contraire vient continuellement aérer le mot — Baudelaire l'emploie dans tous les sens, excepté dans le sens dérivé (le dernier que donne Littré) qui lui était odieux. L'hémistiche

... et l'esprit me fait mal

correspond avec Baudelaire à un point essentiel (2)

(1) Le sens propre de *spiritus* est souffle ; en son sens figuré, le mot n'appartient d'abord qu'au vocabulaire poétique et ne s'introduit dans la prose qu'après l'âge classique. L'adjectif *spritalis* ou *spiritualis* est postérieur à l'époque d'Auguste, et on ne le rencontre pas pris au figuré avant Tertullien et la Vulgate : il ne comporte pas en latin le sens dérivé devenu courant en français.

(2) « Et aussi, mon cher ami, pas trop d'esprit ; il tomberait bien mal dans ma vie actuelle... Christophe m'a donné, il y a quelques mois, un numéro du *Journal d'Alençon*, où vous avez fait entendre que le traducteur et l'enthousiaste de Poe finirait comme le modèle. Voilà ce que c'est que l'esprit... Je suis certain, pour mon compte, que vous n'avez pas compris le génie en question. Vous avez parlé, avec la jouissance tapageuse de l'esprit, d'un homme que vous n'avez pas fréquenté. » *Lettre à Poulet-Malassis*, 16 décembre 1853. *Lettres*, p. 52 (Mercure de France).

On se rappelle la phrase de *Mon cœur mis à nu :* « Je m'ennuie en France, surtout parce que tout le monde y ressemble à Voltaire. » *Journaux intimes*, p. 65.

Il y a chez Baudelaire une impertinence, une insolence même qui met les points sur les *i*, qui rive le clou d'une façon toute spéciale ; mais l'impression spirituelle au sens courant cette fois du terme qui s'en dégage naît surtout du contraste entre le sérieux objectif, la gravité imperturbable de Baudelaire et l'indignité du sujet. Baude-

Voici deux exemples où ce mot de spirituel est employé par lui dans son sens le plus étendu. « Citoyen spirituel de l'univers », écrit-il à propos de Guys (1) ; « quant à la conversation, ce grand, cet unique plaisir d'un être spirituel (2)... » Car l'intelligence même chez Baudelaire était déjà d'ordre spirituel, — je veux dire l'était originellement, avant ce travail artistique qui chez d'autres, et de fort grands, vient après coup poser la glacis qui fait à cet égard illusion. C'est là en France un phénomène très rare, et si on laisse de côté Pascal qui domine tout de si haut que l'on pense toujours à lui séparément, je ne vois guère à nommer que Joubert et Maurice de Guérin. Mais si de l'intelligence nous passons à la sensibilité de Baudelaire, la spiritualité alors la traverse de part en part. Ne parlons pas encore des sentiments ; mais il n'est pas de sensation — quelque lourde, chargée, basse si l'on veut, qu'elle puisse être dans sa source — qui ne se double aussitôt de spiritualité. Toute sensation tant qu'elle dure lui devient cette « chambre véritablement spirituelle » du poème en prose que nous citions tout à l'heure, et que l'on ne saurait trop méditer si l'on veut assister de l'intérieur au drame quotidien de Baudelaire : plus profondément que de tout



laire bien entendu est le premier à y trouver divertissement et jouissance.

(1) *L'Art romantique*, p. 61.

(2) *Lettres*, p. 376 (Mercure de France). Ces deux textes ont trait à la conversation et viennent corroborer la remarque de Gautier. « Dans sa conversation toute métaphysique, Baudelaire parlait beaucoup de ses idées, très peu de ses sentiments, et jamais de ses actions. »

le reste, « l'horreur » du réveil, la « hideuse léthargie », la « colère » naissent de ce fait que déserté par la spiritualité, Baudelaire ne peut à la lettre plus rien sentir.

Telle est l'extension, — l'expansion indéfinie, — que Baudelaire donne d'une part au mot spirituel ; mais il est un autre sens du mot, tout traditionnel celui-là, plus important encore cependant dans le cas qui nous occupe, c'est le sens strictement chrétien. *Poeta christianissimus,* — inscrivait en sous-titre à son essai sur Baudelaire le critique viennois Rudolf Kassner, et ceux dont nous groupions les noms en tête de ces pages ne s'y sont pas trompés (1). Parmi les notes fort rares de Baudelaire ayant trait à son enfance se trouve celle-ci : « Dès mon enfance, tendance à la mysticité. Conversations avec Dieu (2). » Elle suffit à établir qu'à l'âge susceptible entre tous Baudelaire avait une vie religieuse, et un passage d'une lettre de Mme Aupick à Ancelle vient appuyer et préciser l'indication. La lettre est écrite au moment des pires dissentiments familiaux, au moment où la scission s'est produite et où le poète s'abandonne aux plus violentes imtempérances de langage. Répondant à Ancelle qui lui relate le dernier entretien qu'il a eu avec son fils, Mme Aupick

(1) Ce point a été récemment remis en lumière par Edmond Jaloux de qui l'article (*Revue hebdomadaire*, 2 juillet 1921) me paraît être le témoignage le plus profond que nous ait valu ce centenaire. Je m'en voudrais néanmoins de ne pas rappeler ici l'excellente étude de John Charpentier sur « la Poésie britannique et Baudelaire » (*Mercure de France*, 15 avril-1er mai 1921), où un délicat et complexe sujet d'ordre général est envisagé sous tous ses aspects.

(2) *Journaux intimes*, p. 98.

conclut par ces mots : « Sans compter que je lui croyais un fond de religion, sans pratique, mais ayant la foi (1). » Sans doute la haine de Baudelaire envers le général Aupick, son exaspération à la suite du conseil judiciaire feront que pendant les premières années il ne voudra rien montrer à sa mère qui puisse lui apporter quelque consolation ; de plus, entre 1842 et 1850, son autre « goût permanent depuis l'enfance de toutes les représentations plastiques » (2) est si prépondérant qu'il recouvre momentanément ce fond de religion, et il semble bien qu'à cette époque Baudelaire ait « perdu la foi » au sens de l'étroite expression courante. Mais s'imagine-t-on que pour l'avoir perdue un homme cesse d'être chrétien? Vue toute sommaire et que l'expérience contredit à chaque pas. Le christianisme ne se laisse pas ainsi déposséder : nulle force ne grave dans certaines organisations humaines une marque plus indélébile. Il se rencontre même des cas où la perte de la foi creuse encore le pli primitif, car cette perte n'entraîne pas chez tous la disparition de la notion de péché, bien au contraire, et celle-ci dépourvue désormais du contre-poids que fournissent la croyance et surtout la pratique chrétienne ne s'incruste dans l'âme que pour la ronger. Or, l'idée du péché originel est fondamentale chez Baudelaire : à ce problème de l'existence du mal dans le monde — sujet de tout repos pour une dissertation de baccalauréat,

(1) Jacques Crépet, *Charles Baudelaire*, p. 26.
(2) Note autobiographique. *Œuvres posthumes*, p. 74 (Mercure de France).

voire pour un discours en vers — Baudelaire est en droit de dire : *ego te intus et in cute novi*, parce qu'à chaque minute il le sent en lui sous la forme de cette « loi des membres » du texte prodigieux de saint Paul (1). Un des admirateurs de Baudelaire a été jusqu'à prétendre que de cette idée du péché originel le poète tirait vanité : ce n'est là qu'un de ces mots d'esprit que Baudelaire redoutait par-dessus tout. Qu'il y ait chez lui un christianisme immanent, le fait est d'une telle évidence que de tous les textes je ne veux retenir ici que celui à propos duquel précisément on révoqua en doute sa sincérité :

Une fois, il fut demandé, devant moi, en quoi consistait le plus grand plaisir de l'amour. Quelqu'un répondit naturellement : à recevoir, et un autre : à se donner. Celui-ci dit : plaisir d'orgueil ; et celui-là : volupté d'humilité. Tous ces orduriers parlaient comme l'*Imitation de Jésus-Christ*. Enfin il se trouva un impudent utopiste qui affirma que le plus grand plaisir de l'amour était de former des citoyens pour la patrie. Moi, je dis : la volupté unique et suprême de l'amour gît dans la certitude de faire le *mal*. Et l'homme et la femme savent, de naissance, que dans le mal se trouve toute volupté (2).

Maxime d'une perversité aisée, plat paradoxe, fut-il dit au moment où parut le livre de Crépet, de cet axiome dans lequel Baudelaire ramasse son expérience

(1) « Je trouve donc cette loi en moi : quand je veux faire le bien, le mal est près de moi, car je prends plaisir à la loi de Dieu, selon l'homme intérieur ; mais je vois dans mes membres une autre loi qui lutte contre la loi de ma raison, et qui me rend captif de la loi du péché qui est dans mes membres. » *Épître aux Romains*, chap. VIII, v. 21-24.

(2) *Journaux intimes*, p. 8.

intime la plus atroce, mais l'équation rigoureuse qu'il établit entre l'idée de volupté et celle de péché, il serait bien vain de nier que ce ne soit là une équation profondément chrétienne (1). Chez Baudelaire cependant ce christianisme immanent ne pouvait se passer de l'adhésion de l'esprit. « De Maistre et Edgar Poe, dit-il, m'ont appris à raisonner (2). » Laissons ici Poe dont l'influence fut surtout d'ordre esthétique ; mais il est certain que de Maistre exerça sur Baudelaire une action considérable, et comment s'en étonner lorsqu'on lit dans les *Soirées* une page telle que celle-ci :

L'homme *gravite*, si je puis m'exprimer ainsi, vers les régions de la lumière. Nul castor, nulle hirondelle, nulle abeille n'en veulent savoir plus que leurs devanciers. Tous les êtres sont tranquilles à la place qu'ils occupent. Tous sont dégradés, mais ils l'ignorent ; l'homme seul en a le sentiment, et ce sentiment est tout à la fois la preuve de sa grandeur et de sa misère, de ses droits sublimes et de son incroyable dégradation. Dans l'état où il est réduit, il n'a pas même le triste bonheur de s'ignorer : il faut qu'il se contemple sans cesse, et il ne peut se contempler sans rougir ; sa grandeur même l'humilie, puisque ses lumières qui l'élèvent jusqu'à l'ange ne servent qu'à lui montrer dans lui des penchants abominables qui le dégradent jusqu'à la brute. Il cherche dans le fond de son être quelque partie saine

(1) « Dans *les Oreilles du comte de Chesterfield*, Voltaire plaisante sur cette âme immortelle qui a résidé, pendant neuf mois, entre des excréments et des urines. Voltaire, comme tous les paresseux, haïssait le mystère. Ne pouvant pas supprimer l'amour, l'Église a voulu au moins le désinfecter, et elle a fait le mariage. (En note.) Au moins aurait-il pu deviner dans cette localisation une malice ou une satire de la Providence contre l'amour, et, dans le mode de la génération, un signe du péché originel. De fait, nous ne pouvons faire l'amour qu'avec des organes excrémentiels. » *Journaux intimes*, p. 66.

(2) *Journaux intimes*, p. 104.

sans pouvoir la trouver : le mal a tout souillé, *et l'homme entier n'est qu'une maladie* (1).

Assemblage inconcevable de deux puissances différentes et incompatibles, centaure monstrueux, il sent qu'il est le résultat de quelque forfait inconnu, de quelque mélange détestable qui a vicié l'homme jusque dans son essence la plus intime (2).

Rappelons-nous les deux derniers vers d'*Un voyage à Cythère* :

> Ah ! Seigneur, donnez-moi la force et le courage
> De contempler mon cœur et mon corps sans dégoût !

A cette forte armature intellectuelle de de Maistre, dont il aimait à se proclamer le disciple (3), il n'est que de joindre le spectacle que présente la vie quotidienne de Baudelaire. Parce qu'il est noué à l'idée de péché, parce que le nœud se resserre en raison même de ses défaillances, Baudelaire est foncièrement chrétien ; et si des grands chrétiens il diffère en tout par la pratique, il ne leur ressemble pas moins en ceci que pour lui, comme pour eux, les deux pôles sont Satan et Dieu. « Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan (4). » Oui, Satan : il ne faut pas craindre

(1) Note de DE MAISTRE : Ὅλος Ἄνθρωπος νοῦσος. HIPPOCRATE, *Lettre à Démagète*. Cela est vrai dans tous les sens.

(2) *Soirées de Saint-Pétersbourg* Deuxième entretien.

(3) « Et un homme comme vous ! Lâcher en passant, comme un simple rédacteur du *Siècle*, des injures à un de Maistre, le grand génie de notre temps, *un voyant !*... Toutes les hérésies auxquelles je faisais allusion tout à l'heure ne sont après tout que la conséquence de la grande hérésie moderne de la doctrine *artificielle*, substituée à la doctrine naturelle, je veux dire : la suppression de l'idée du *péché originel*. » *Lettre à Alphonse Toussenel*, 21 janvier 1856. *Lettres*, p. 84-85 (Mercure de France).

(4) *Journaux intimes*, p. 57.

ici d'affronter le ridicule du mot, car il ne s'agit pas de dissocier le concept de Satan de l'œuvre de Baudelaire, mais de lui restituer la portée qu'il y possède, et qui est singulièrement plus vaste que celle qu'on a feint d'y trouver : avant de reprendre le poète sur la méticuleuse multiplicité de ses attributions sataniques, de n'y voir qu'affectation et puérilité (1), il eût été sage de relire la fin de la lettre à Alphonse Toussenel :

Votre livre réveille en moi bien des idées dormantes, et, à propos du *péché originel* et de *forme moulée sur l'idée*, j'ai

(1) Le malentendu était d'ailleurs inévitable parce qu'il n'existe pas d'idée qui soit plus étrangère à l'esprit français, envisagé dans son ensemble et dans sa norme, que l'idée de Satan. Ce qui constitue précisément la grandeur de l'esprit français dans l'ordre intellectuel : cette liberté de pensée, cette agilité, cette faculté de jeu, cette absence totale de *cant* marque aussi ses limites spirituelles, et j'ajouterais artistiques dans la mesure où l'art le plus haut vit de spiritualité. Pour la plupart des Français, Satan relève du répertoire comique ; et je ne parle pas ici bien entendu des incrédules auxquels, si l'on peut déplorer certains usages qu'ils en font, il convient de reconnaître à cet égard tous les droits, mais observez la moyenne des catholiques pratiquants lorsque le hasard de la conversation a introduit le mot d'enfer ou aussi bien d'ailleurs celui de ciel : presque toujours vous surprendrez les signes de connivence de l'homme averti, un clignement d'yeux, les hyperboles de langage taquines et enjouées, dont s'accompagne une bonne plaisanterie, — bref ces symptômes qui fournirent à Péguy l'occasion d'une de ses plus magnifiques sorties : « Honte à celui qui renierait sa foi pour ne pas donner dans le ridicule, pour ne point prêter à sourire, *pour ne point passer pour un imbécile.* Il s'agit ici de l'homme qui ne s'occupe point de savoir s'il croit ou s'il ne croit pas. Il s'agit de l'homme qui n'a qu'un souci, qui n'a qu'une pensée : *ne pas faire sourire M. Anatole France.* » — La littérature française ne compte pas une traduction de la Bible parmi ses classiques, et on ne dira jamais assez tout ce que la littérature anglaise doit à cet impérissable monument de la langue, la *Authorised Version* de 1611. Grâce à elle, le moindre Anglo-Saxon se trouve en possession d'une source jusqu'où en France il faut tout le génie d'un Lamartine ou d'un Hugo, d'un Vigny ou d'un Baudelaire pour pouvoir remonter.

pensé bien souvent que les bêtes malfaisantes et dégoûtantes n'étaient peut-être que la vivification, corporification, éclosion à la vie matérielle, des *mauvaises pensées* de l'homme (1).

Qui ne sent que c'est d'une vision de cette nature que relèvent certains chefs-d'œuvre des plus grands graveurs allemands? Je ne veux pas faire état ici du concert des squelettes dans *les Simulacres de la mort*, car l'art de Holbein ne laisse rien transparaître au delà de son expression souveraine ; mais songez à Dürer : si, comme l'a écrit Baudelaire, « l'imagination est la reine des facultés », quelle imagination allia jamais à autant d'ampleur plus de minutie? Rappelez-vous *le Pourceau monstrueux; — les Armoiries de la mort*, où celle-ci tout contre le visage de la femme aux yeux clos semble la traverser d'un regard qui anticipe en elle la charogne ; — ailleurs, dans *le Chevalier, la Mort et le Diable*, si grave sous sa couronne de serpents, elle soulève d'une main le sablier tandis que le Diable agrippe par derrière le cheval, mais d'un geste machinal et comme résigné : nulle passion, l'accomplissement des rites inéluctables ; l'individuel est dépassé : nous sommes dans le royaume des lois où tourne inperceptiblement la roue du destin. Rappelez-vous la chauve-souris qui se détache contre l'énorme soleil déclinant dans la mer et sur les membranes de laquelle sont inscrits les caractères fatidiques : *melencolia* (2) ; — rappelez-vous surtout le cycle de l'Apoca-

(1) *Lettres*, p. 85 (Mercure de France).

(2) Louis Réau nous apprend « que Dürer, qui emploie une fois ce mot de *mélancolie* dans ses *Ecrits théoriques*, lui donne le sens

lypse. Où rencontrera-t-on une vision plus sublime que dans la *Chevauchée* des mondes superposés des *Fleurs du mal?* Le vol du grand ange justicier :

Un ange furieux fond du ciel comme un aigle,
Du mécréant saisit à plein poing les cheveux,
Et dit, le secouant : « Tu connaîtras la règle !
(Car je suis ton bon ange, entends-tu?) Je le veux (1) ! »

Les quatre cavaliers qui piétinent leurs victimes, dont Baudelaire se trouve nous avoir laissé cette synthétique transposition :

Ce spectre singulier n'a pour toute toilette,
Grotesquement campé sur son front de squelette,
Qu'un diadème affreux sentant le carnaval.
Sans éperons, sans fouet, il essouffle un cheval,
Fantôme comme lui, rosse apocalyptique,
Qui bave des naseaux comme un épileptique.
Au travers de l'espace ils s'enfoncent tous deux,
Et foulent l'infini d'un sabot hasardeux.
Le cavalier promène un sabre qui flamboie
Sur les foules sans nom que sa monture broie,
Et parcourt, comme un prince inspectant sa maison,
Le cimetière immense et froid, sans horizon,
Où gisent, aux lueurs d'un soleil blanc et terne,
Les peuples de l'histoire ancienne et moderne (2).

Sans doute, Dürer ne va pas jusqu'à la révolte, mais qu'il y ait eu chez lui angoisse, il le reconnaissait lui-même lorsqu'il avouait dans ses dernières années que « Luther l'avait tiré de grandes angoisses ». Luther

d'apathie intellectuelle, d'inappétence provenant d'un surmenage cérébral »; et Baudelaire écrivait à sa mère : « Ma mélancolie use mes facultés. » *Lettres à sa mère*, p. 250.

(1) *Le Rebelle.*

(2) *Une gravure fantastique.*

apporta à Dürer ce point fixe dont Baudelaire fut obsédé, mais que tout ensemble il appelle et rejette : pour reprendre les profondes définitions spinozistes, Baudelaire dit toujours *oui* à la *substance*, et toujours *non* à ses *modes* (1).

Mais le damné répond toujours : « Je ne veux pas (2) ! »

et à la victime piétinée il est donné « une bouche proférant des paroles arrogantes et blasphématoires » (3) :

O Prince de l'exil, à qui l'on a fait tort,
Et qui, vaincu, toujours te redresses plus fort,

Toi qui sais tout, grand roi des choses souterraines,

Toi qui frottes de baume et d'huile les vieux os
De l'ivrogne attardé foulé par les chevaux,

Père adoptif de ceux qu'en sa noire colère
Du paradis terrestre a chassés Dieu le Père,

O Satan, prends pitié de ma longue misère (4) !

Dans l'œuvre de certaines imaginations — puissantes et chargées, tristes et tendues — les attributs ne constituent jamais des placages : ils mesurent au contraire la profondeur d'où l'œuvre remonte ; indices d'une sincérité toujours en travail ; ils représentent les laborieuses délivrances d'une âme hantée.

« Vivification, éclosion à la vie matérielle des mauvaises pensées de l'homme », les « bêtes malfaisantes »,

(1) « Per modum intelligo substantiæ affectiones, sive id, quod in alio est, per quod etiam concipitur », *De Deo*, definitiones, V.
(2) *Le Rebelle*.
(3) *Apocalypse*, XIII, 5.
(4) *Les Litanies de Satan*.

les attributs sataniques chez Baudelaire naissent donc d'une angoisse et ne valent qu'à cause d'elle : la présence autour de soi, en soi, de Satan, voilà ce qui donne ici au concept son ampleur, son urgence et son intimité.

Sans cesse à mes côtés s'agite le Démon ;
Il nage autour de moi comme un air impalpable ;
Je l'avale et le sens qui brûle mon poumon ;
Et l'emplit d'un désir éternel et coupable.

Parfois il prend, sachant mon grand amour de l'Art,
La forme de la plus séduisante des femmes ;
Et, sous de spécieux prétextes de cafard,
Accoutume ma lèvre à des philtres infâmes.

Il me conduit ainsi, loin du regard de Dieu,
Haletant et brisé de fatigue, au milieu
Des plaines de l'Ennui, profondes et désertes,

Et jette dans mes yeux pleins de confusion
Des vêtements souillés, des blessures ouvertes,
Et l'appareil sanglant de la destruction (1) !

« Loin du regard de Dieu » : c'est là que gît pour Baudelaire le supplice, car « les deux postulations » sont, « à toute heure, simultanées ». Nous nous en voudrions de ne pas rappeler la page si pénétrante de Paul Bourget à cet égard :

L'homme a reçu l'éducation du catholicisme, et le monde des réalités spirituelles lui a été révélé. Pour beaucoup, cette révélation est sans conséquence. Ils ont cru en Dieu dans leur jeunesse, mais à fleur d'esprit. Ils ne le sentaient pas personnel et vivant. Pour ceux-là, une foi dans les idées est suffisante, foi abstraite, et qui se prête à toutes sortes de transformations. Il leur faut un dogme, non une vision. A la

(1) *La Destruction.*

première croyance en Dieu, ils substitueront la croyance, qui à la liberté, qui à la révolution, qui au socialisme, qui à la science. Chacun de nous peut chaque jour constater, chez lui-même et chez ses voisins, des transformations de cet ordre. Il n'en va pas ainsi pour l'âme mystique, — et celle de Baudelaire en était une. Car cette âme, quand elle croyait, ne se contentait pas d'une foi dans une idée. Elle *voyait* Dieu. Il était pour elle, non pas un mot, non pas un symbole, non pas une abstraction, mais un être, en la compagnie duquel l'âme vivait comme nous vivons avec un père qui nous aime, qui nous connaît, qui nous comprend... Nulle angoisse n'est plus terrible pour un mystiqne : se dire que son besoin de croire est tout subjectif, que sa foi de jadis sortait de lui-même et n'était que son œuvre (1) !

Ame mystique, oui certes, et à quel point ! Baudelaire n'a jamais rien écrit de plus sincère que les deux premiers vers du *De profundis clamavi :*

J'implore ta pitié, Toi, l'unique que j'aime,
Du fond du gouffre obscur où mon cœur est tombé.

« Toi, l'unique que j'aime » : il avait le droit d'employer cette expression, car, pour des motifs qui apparaîtront tout à l'heure quand nous étudierons le sentiment baudelairien de l'amour, il n'a vraiment aimé que Dieu. Mais en Dieu même ce qu'il aime avant tout, c'est le climat de son génie, l'attitude dans laquelle celui-ci peut déployer ses ailes toutes grandes :

Envole-toi bien loin de ces miasmes morbides ;
Va te purifier dans l'air supérieur,
Et bois, comme une pure et divine liqueur,
Le feu clair qui remplit les espaces limpides (2).

(1) *Essais de psychologie contemporaine.*
(2) *Élévation.*

Tout chez Baudelaire est fonction de son génie : or il n'y a rien dont ce génie puisse moins se passer que de Dieu, — d'un Dieu qui plutôt qu'objet de foi est réceptacle de prières, — j'irai jusqu'à dire d'un Dieu qu'on puisse prier sans croire en lui :

Dans cette horrible situation d'esprit, impuissance et hypocondrie, l'idée de suicide est revenue ; je peux le dire maintenant que c'est passé ; à toute heure de la journée cette idée me persécutait. Je voyais là la délivrance absolue, la délivrance de tout. En même temps, et *pendant trois mois*, par une contradiction singulière, mais seulement apparente, j'ai prié *à toute heure* (qui? quel être défini? je n'en sais absolument rien)... (1).

Et Dieu ! diras-tu. Je désire de tout mon cœur (avec quelle sincérité, personne ne peut le savoir que moi !) croire qu'un être extérieur et invisible s'intéresse à ma destinée ; mais comment faire pour le croire (2)?

Cet incoercible besoin de prière au sein même de l'incrédulité, — signe majeur d'une âme marquée de christianisme, qui jamais ne lui échappera tout à fait. La notion de péché, et plus profondément encore le besoin de prière, telles sont les deux réalités souterraines qui paraissent appartenir à des gisements enfouis bien plus avant que ne l'est la foi elle-même. On se rappelle le mot de Flaubert : « Je suis mystique au fond et je ne crois à rien » ; Baudelaire et lui se sont toujours fraternellement compris.

Mais si la spiritualité est native chez Baudelaire, il ne s'ensuit pas que l'état de grâce spirituel puisse être

(1) *Lettres à sa mère*, p. 218.
(2) *Ibid.*, p. 224.

constamment maintenu. « Le portrait de Sérène par Sénèque. Celui de Stagire par saint Jean Chrysostome. L'acedia, maladie des moines (1). » Ce rappel de *Fusées* montre assez que Baudelaire savait à quoi s'en tenir à cet égard. Cette acedia, qui reste en effet le mal terrible auquel les *spirituels* sont sujets, je ne sais si personne l'a éprouvée avec une plus morne continuité. Or pour Baudelaire, il n'y a jamais eu, en un certain sens, qu'un seul problème : rejoindre à tout prix et perpétuer en lui cet état de spiritualité dont de multiples mais fugaces expériences lui ont appris qu'il constitue l'unique état où son génie puisse prendre l'essor ; il est de la race supérieure et malheureuse de ceux qui ne se sentent vivre qu'à la cime de leur être : cette spiritualité, source de l'inspiration, et qui se confond dans sa vision avec elle, Baudelaire l'aperçoit toujours, mais très au-dessus de lui que retient, que cloue au sol la pesanteur de la « loi des membres ».

Au-dessus des étangs, au-dessus des vallées,
Des montagnes, des bois, des nuages, des mers,
Par delà le soleil, par delà les éthers,
Par delà les confins des sphères étoilées,

Mon esprit, tu te meus avec agilité,
Et, comme un bon nageur qui se pâme dans l'onde,
Tu sillonnes gaîment l'immensité profonde
Avec une indicible et mâle volupté (2).

Oui, mais avant chacune de ces évasions souveraines, combien de fois le « bon nageur » n'a-t-il pas

(1) *Journaux intimes*, p. 18.
(2) *Élévation*.

coulé? Plus on pénètre dans l'intimité de Baudelaire, et plus s'impose à l'esprit l'image d'un homme à demi noyé qui cherche partout la bouée de sauvetage à laquelle se raccrocher (1). Cette bouée de sauvetage, ce recours suprême, il semble que de 1852 à la fin de 1857 ce soit à l'amour qu'il les ait demandés, et rien n'introduit aussi avant dans la connaissance de Baudelaire qu'un examen attentif de ce qu'il entend par ce mot.

Le texte capital à cet égard est la lettre à Mme Marie qu'il est indispensable de citer ici :

MADAME,

Est-il bien possible que je ne dois plus vous revoir? Là est pour moi la question importante, car j'en suis arrivé à ce point que votre absence est déjà pour mon cœur une énorme privation.

Quand j'ai appris que vous renonciez à poser, et qu'involontairement j'en serais la cause, j'ai ressenti une tristesse étrange.

J'ai voulu vous écrire, quoique pourtant je sois peu partisan des écritures; on s'en repent presque toujours. Mais je ne risque rien, puisque mon parti est pris de me donner à vous, pour toujours.

Savez-vous que notre longue conversation de jeudi a été fort singulière? C'est cette même conversation qui m'a laissé dans un état nouveau et qui est l'occasion de cette lettre.

Un homme qui dit : *je vous aime*, et qui prie, et une femme qui répond : *Vous aimer? Moi! jamais! Un seul a mon*

(1) Moi, mon âme est fêlée, et lorsqu'en ses ennuis
Elle veut de ses chants peupler l'air froid des nuits,
Il arrive souvent que sa voix affaiblie

Semble le râle épais d'un blessé qu'on oublie
Au bord d'un lac de sang, sous un grand tas de morts,
Et qui meurt, sans bouger, dans d'immense efforts.

(*La Cloche fêlée.*)

amour, malheur à celui qui viendrait après lui; il n'obtiendrait que mon indifférence et mon mépris. Et ce même homme, pour avoir le plaisir de regarder plus longtemps dans vos yeux, vous laisse lui parler d'un autre, ne parler que de lui, ne vous enflammer que pour lui, et en pensant à lui. Il est résulté pour moi de tous ces aveux un fait bien singulier, c'est que, pour moi, vous n'êtes plus simplement une femme que l'on désire, mais une femme que l'on aime pour sa franchise, pour sa passion, pour sa verdeur, pour sa jeunesse et pour sa folie.

J'ai beaucoup perdu à ces explications, puisque vous avez été si décisive que j'ai dû me soumettre de suite. Mais vous, madame, vous y avez beaucoup gagné : vous m'avez inspiré du respect et une estime profonde. Soyez toujours ainsi, et gardez-la bien cette passion, qui vous rend si belle et si heureuse.

Revenez, je vous en supplie, et je me ferai doux et modeste dans mes désirs. Je méritais d'être méprisé de vous, quand je vous ai répondu que je me contenterais de miettes. Je mentais. Oh ! si vous saviez comme vous étiez belle, ce soir-là ! Je n'ose pas vous faire de compliments. Cela est si banal, mais vos yeux, votre bouche, toute votre personne vivante et animée passe maintenant devant mes yeux fermés, et je sens bien que c'est définitif.

Revenez, je vous le demande à genoux ; je ne vous dis pas que vous me trouverez sans amour ; mais cependant vous ne pourrez empêcher mon esprit d'errer autour de vos bras, de vos si belles mains, de vos yeux où toute votre vie réside, de toute votre adorable personne charnelle ; non, je sais que vous ne le pourrez pas ; mais soyez tranquille, vous êtes pour moi un objet de culte, et il m'est impossible de vous souiller ; je vous verrai toujours aussi radieuse qu'avant. Toute votre personne est si bonne, si belle, et si douce à respirer ! Vous êtes pour moi la vie et le mouvement, non pas précisément autant à cause de la rapidité de vos gestes et du côté violent de votre nature, qu'à cause de vos yeux, qui ne peuvent inspirer au poète qu'un amour immortel. Comment vous exprimer à quel point je les aime, vos yeux, et combien j'apprécie votre beauté ? Elle contient deux grâces contradictoires, et qui, chez vous, ne se contredisent pas, c'est la grâce de l'enfant et celle de la femme. Oh ! croyez-moi, je vous le dis du fond du cœur :

vous êtes une adorable créature et je vous aime bien profondément. C'est un sentiment vertueux qui me lie à jamais à vous. En dépit de votre volonté, vous serez désormais mon talisman et ma force. Je vous aime, Marie, c'est indéniable ; mais l'amour que je ressens pour vous, c'est l'amour du chrétien pour son Dieu ; aussi ne donnez jamais un nom terrestre, et si souvent honteux, à ce culte incorporel et mystérieux, à cette suave et chaste attraction qui unit mon âme à la vôtre, en dépit de votre volonté. Ce serait un sacrilège. J'étais mort, vous m'avez fait renaître. Oh ! vous ne savez pas ce que je vous dois ! j'ai puisé dans votre regard d'ange des joies ignorées ; vos yeux m'ont initié au bonheur de l'âme, dans tout ce qu'il a de plus parfait, de plus délicat. Désormais, vous êtes mon unique rêve, ma passion et ma beauté ; vous êtes la partie de moi-même qu'une essence spirituelle a formée.

Par vous, Marie, je serai fort et grand. Comme Pétrarque, j'immortaliserai ma Laure. Soyez mon Ange gardien, ma Muse et ma Madone, et conduisez-moi sur la route du Beau.

Veuillez me répondre un seul mot, je vous en supplie, un seul. Il y a dans la vie de chacun des journées douteuses et décisives où un témoignage d'amitié, un regard, un griffonnage quelconque vous pousse vers la sottise ou vers la folie ! Je vous jure que j'en suis là. Un mot de vous sera la chose bénie qu'on regarde et qu'on apprend par cœur. Si vous saviez à quel point vous êtes aimée ! Tenez, je me mets à vos pieds ; un mot, dites un mot... Non, vous ne le direz pas !

Heureux, mille fois heureux celui que vous avez choisi entre tous, vous, si pleine de sagesse et de beauté, vous si désirable, talent, esprit et cœur ! Quelle femme pourrait vous remplacer jamais ! Je n'ose solliciter une visite, vous me la refuseriez. Je préfère attendre.

J'attendrai des années, et, quand vous vous verrez obstinément aimée, avec respect, avec un désintéressement absolu, vous vous souviendrez alors que vous avez commencé par me maltraiter, et vous avouerez que c'était une mauvaise action.

Enfin, je ne suis pas libre de refuser les coups qu'il plaît à l'idole de m'envoyer. Il vous a plu de me mettre à la porte, il me plaît de vous adorer. C'est un point vidé (1).

(1) *Lettres*, p. 41-45 (Mercure de France).

L'attitude de Baudelaire à l'égard de l'amour tient toute en ces pages, — si belles et si claires que j'éprouve quelques scrupules à y toucher : il le faut cependant afin que sorte le trait fondamental. L'épisode de Marie X... est d'autant plus significatif qu'il débute par un simple désir : c'est la conversation où lui est notifié le refus qui laisse Baudelaire dans l'état nouveau, occasion et sujet de lettre. Cet état nouveau, c'est précisément l'amour au seul sens où Baudelaire ait jamais pu le concevoir et le ressentir. Ne nous y trompons pas : il ne s'agit en rien ici de cette exaspération du désir, de cette volonté de possession que renforce d'ordinaire l'obstacle. A « l'appareil sanglant de la destruction », dont Baudelaire fait l'attribut du *durus amor*, se substitue ce désir contemplatif qui n'a besoin que de la présence, et qui ne possède vraiment que parce qu'il ne possède pas. « J'étais mort, vous m'avez fait renaître. » C'est que dans le relatif anonymat du seul désir, aussi bien que dans celui de la vie normale, un Baudelaire se sent mort en effet. Quand il dit : « C'est un sentiment vertueux qui me lie à jamais à vous » (1), on ne peut pas ne pas songer à Dante et à Pétrarque. L'amour devient l'escalier de

(1) Il n'y a nulle contradiction entre cette phrase et la strophe célèbre des *Femmes damnées* :

> Maudit soit à jamais le rêveur inutile,
> Qui voulut le premier dans sa stupidité,
> S'éprenant d'un problème insoluble et stérile,
> Aux choses de l'amour mêler l'honnêteté !

Il suffit pour s'en convaincre de relire l'épilogue de la pièce :

> Descendez, descendez lamentables victimes,
> Descendez le chemin de l'enfer éternel...

la vertu esssentielle qui consiste pour Baudelaire à demeurer fidèle à son génie. « Par vous, Marie, je serai fort et grand... soyez mon Ange gardien, ma Muse et ma Madone, et conduisez-moi dans la route du Beau. »

Nous ne possédons que cette lettre à Marie X... (1), et le fait que dans la correspondance la lettre qui la suit immédiatement est la première de celles adressées à Mme Sabatier montre assez que ce que Baudelaire réclame de l'amour, ce n'est pas tant la faveur de telle divinité particulière que la permanence du culte lui-même. On sait aujourd'hui l'histoire de cette tragique conjonction. De 1852 jusqu'à la publication des *Fleurs du mal*, Baudelaire, convive fréquemment taciturne des dîners du dimanche, adressa à Mme Sabatier une série de lettres dont chacune était accompagnée d'une de ses plus belles pièces de vers, et où il préservait un anonymat qui ne fut rompu que dans les circonstances suivantes :

Voilà la première fois que je vous écris avec ma vraie écriture. Si je n'étais pas accablé d'affaires et de lettres (c'est après-demain l'audience), je profiterais de cette occasion pour vous demander pardon de tant de folies et d'enfantillages. Mais d'ailleurs ne vous en êtes-vous pas suffisamment vengée, surtout avec votre petite sœur? Ah ! le petit monstre ! Elle m'a glacé, un jour que nous étant rencontrés elle partit d'un grand éclat de rire à ma face, et me dit : « Êtes-vous toujours amou-

(1) La lettre a été publiée pour la première fois dans *le Journal* du 19 décembre 1900 par Jules Clarétie. « L'aventure dont ce dernier billet semble l'épilogue, et sur laquelle il nous renseigne seul, est fort banale : Baudelaire avait rencontré Mme Marie X..., un modèle, chez un artiste de ses amis. Un jour, il lui avoua qu'il l'aimait. Elle lui répondit que son cœur était pris et s'abstint de le revoir. » Jacques Crépet, *Charles Baudelaire*, p. 123.

reux de ma sœur, et lui écrivez-vous toujours de superbes lettres? » J'ai compris d'abord que quand je voulais me cacher, je me cachais fort mal, et ensuite que sous votre charmant visage vous déguisiez un esprit peu charitable. Les polissons sont *amoureux*, mais les poètes sont *idolâtres*, et votre sœur est peu faite, je crois, pour comprendre les choses éternelles.

Permettez-moi donc, au risque de vous divertir aussi, de renouveler ces protestations qui ont tant diverti cette petite folle. Supposez un amalgame de rêverie, de sympathie, de respect, avec mille enfantillages pleins de sérieux, vous aurez un à peu près de ce quelque chose de très sincère que je ne me sens pas capable de mieux définir.

Vous oublier n'est pas possible. On dit qu'il a existé des poètes qui ont vécu toute leur vie les yeux fixés sur une image chérie. Je crois en effet (mais j'y suis trop intéressé) que *la fidélité est un des signes du génie*.

Vous êtes plus qu'une image rêvée et chérie, vous êtes *ma superstition*. Quand je fais quelque grosse sottise, je me dis : « Mon Dieu ! si elle le savait ! » Quand je fais quelque chose de bien, je me dis : « Voilà quelque chose qui me rapproche d'elle, — en esprit. »

Et la dernière fois que j'ai eu le bonheur (bien malgré moi) de vous rencontrer, car vous ignorez avec quel soin je vous fuis, je me disais : « Il serait singulier que cette voiture l'attendît, je ferais peut-être bien de prendre un autre chemin. » Et puis : « Bonsoir, monsieur ! » avec cette voix aimée dont le timbre enchanté me déchire. Je m'en suis allé, répétant tout le long de mon chemin : « Bonsoir, monsieur ! » en essayant de contrefaire votre voix (1).

La lettre est du 18 août 1857 : moins de quinze jours nous séparent donc de cette lettre du 31 août, d'une sincérité si atroce, et dont on sent combien il en a coûté à Baudelaire de devoir l'écrire.

J'ai détruit ce torrent d'enfantillages amassé sur ma table. Je ne l'ai pas trouvé assez grave pour vous, chère bien-aimée.

(1) *Lettres*, p. 133-134 (Mercure de France).

Je reprends vos deux lettres, et j'y fais une nouvelle réponse. Il me faut, pour cela, un peu de courage ; car j'ai abominablement mal aux nerfs, à en crier, et je me suis réveillé avec l'inexplicable malaise moral que j'ai emporté hier au soir de chez vous.

... manque absolu de pudeur.

C'est pour cela que tu m'es encore plus chère.

... il me semble que je suis à toi depuis le premier jour où je t'ai vu. Tu en feras ce que tu voudras, mais je suis à toi, de corps, d'esprit et de cœur.

Je t'engage à bien cacher cette lettre, malheureuse ! Sais-tu réellement ce que tu dis? Il y a des gens pour mettre en prison ceux qui ne paient pas leurs lettres de change, mais les serments de l'amitié et de l'amour, personne n'en punit la violation.

Aussi bien je t'ai dit hier : « Vous m'oublierez, vous me trahirez ; celui qui vous amuse vous ennuiera. » — Et j'ajoute aujourd'hui : « Celui-là seul souffrira qui, comme un imbécile, prend au sérieux les choses de l'âme. » — Vous voyez, ma belle chérie, que j'ai d'odieux préjugés à l'endroit des femmes. — Bref, *je n'ai pas la foi*. — Vous avez l'âme belle, mais, en somme, c'est une âme féminine.

Voyez comme en peu de jours notre situation a été bouleversée. D'abord, nous sommes tous les deux possédés de la peur d'affliger un honnête homme qui a le bonheur d'être toujours amoureux. Ensuite nous avons peur de notre propre orage, parce que nous savons (moi surtout) qu'il y a des nœuds difficiles à délier.

Et enfin, enfin, il y a quelques jours, tu étais une divinité, ce qui est si commode, ce qui est si beau, si inviolable. Te voilà femme, maintenant. — Et si, par malheur pour moi, j'acquiers le droit d'être jaloux ! ah ! quelle horreur seulement d'y penser ! mais avec une personne telle que vous, dont les yeux sont pleins de sourires et de grâces pour tout le monde, on doit souffrir le martyre.

La seconde lettre porte un cachet d'une solennité qui me plairait, si j'étais bien sûr que vous la compreniez. *Never meet or never part!* Cela veut dire positivement qu'il vaudrait mieux ne s'être jamais connu, mais que quand on s'est connu on ne doit pas se quitter. Sur une lettre d'adieu, ce cachet serait plaisant.

Enfin, arrive ce que pourra. Je suis fataliste. Mais ce que je sais bien, c'est que j'ai horreur de la passion ; — parce que je la connais, avec toutes ses ignominies ; — et voilà que l'image bien aimée qui dominait toutes les aventures de ma vie devient trop séduisante.

Je n'ose pas trop relire cette lettre ; je serais peut-être obligé de la modifier, car je crains bien de vous affliger ; il me semble que j'ai dû laisser percer quelque chose de la vilaine partie de mon caractère.

Il me paraît impossible de vous faire aller ainsi dans cette sale rue Jean-Jacques-Rousseau. Car j'ai bien d'autres choses à vous dire. Il faut donc que vous m'écriviez pour m'indiquer un moyen.

Quant à notre petit projet, s'il devient possible, avertissez-moi quelques jours d'avance.

Adieu, chère bien aimée ; je vous en veux un peu d'être trop charmante. Songez donc que, quand j'emporte le parfum de vos bras et de vos cheveux, j'emporte aussi le désir d'y revenir. Et alors quelle insupportable obsession !

Décidément, je porte ceci moi-même rue Jean-Jacques-Rousseau, dans la crainte que vous n'y alliez aujourd'hui. — Cela y sera plus tôt (1).

La possession avait fait parcourir à l'homme et à la femme deux chemins diamétralement opposés. A l'origine peut-être Mme Sabatier n'avait-elle été touchée que par la qualité et la persévérance du sentiment de Baudelaire, sans doute aussi par les pièces qu'elle lui avait inspirées : il n'est pas certain qu'elle l'aimait quand elle se donna, mais il est certain qu'elle l'aima après ; et les quatre fragments de lettres que cite Jacques Crépet nous permettent de reconnaître une fois de plus combien chez une femme supérieure la simplicité et la sincérité de la passion,

(1) *Lettres*, p. 137-140 (Mercure de France).

bien loin de surprendre l'exercice de l'intelligence, le stimulent et en aiguisent la perspicacité (1). Quand elle répond à Baudelaire : « Tenez, cher, voulez-vous que je vous dise ma pensée? c'est que vous ne m'aimez pas », elle parle en femme, et du point de vue féminin elle a absolument raison ; elle ne se montre si affirmative que parce que chez les femmes les choses ne sont pas séparées : lorsqu'elles aiment, c'est d'un mouvement unique où le corps, l'esprit et le cœur se trouvent si intimement mêlés qu'elles n'admettent ni ne conçoivent qu'il puisse en être autrement. Que chez la femme une scission vienne à s'accomplir, celle-ci relève presque toujours d'une perversité, à moins qu'elle ne résulte de désespoirs successifs. Primitivement chez la femme, c'est l'unité qui est donnée : qu'on se souvienne jusqu'à quelle profondeur elle peut être malheureuse quand ce n'est pas l'unité qu'elle rencontre dans l'homme ! Pour que Mme Sabatier fît des distinctions, il aurait fallu en quelque sorte qu'elle mentît à l'intégrité de son sentiment propre.

Mais l'homme au contraire, — et je dirais presque à proportion de sa grandeur, — est une diversité que seul un effort héroïque peut ramener à l'unité ; et il suffisait de connaître Baudelaire pour savoir que cette aventure ne pouvait comporter d'autre épilogue. Chez Bau-

(1) Loyale, sans préjugés, incapable d'ailleurs de rancune, Mme Sabatier fut une des visiteuses les plus fidèles de cette chambre de la rue du Dôme, où Baudelaire, aphasique, offrit pendant quelques mois à ses amis un si douloureux spectacle.

delaire, en effet, il n'y a pas seulement scission, mais incompatibilité absolue entre aimer et posséder. La dualité est inscrite dans le tréfonds même de sa nature. Quelle commune mesure entre la célébration du culte le plus haut et l'assouvissement du plus bas appétit (1)? Entre l'amour, réservoir de force, aiguillon du génie, et la possession, instrument d'oubli sans plus? En maintenant les deux ordres séparés, Baudelaire s'engage certes dans la voie sans issue ; il se conforme du moins à la logique profonde de son être intime, et cette expérience ne peut que lui prouver une fois pour toutes l'impossibilité où il se trouve de les confondre. « Je suis un égoïste, je me sers de vous », écrivait-il à Mme Sabatier, et tant qu'il ne se découvre pas, l'image de Mme Sabatier veille sur son génie et l'inspire ; mais le jour où il profane l'objet du culte, tout est fini, et Mme Sabatier ne peut plus rien pour lui dès l'instant qu'elle lui donne tout.

Cet échec, en tout état de cause prévisible, Baudelaire l'avait d'avance rendu inévitable. On se rappelle le

(1) « Entendez-vous ces soupirs, préludes d'une tragédie de déshonneur, ces gémissements, ces cris, ces râles? Qui ne les a proférés, qui ne les a irrésistiblement extorqués? Et que trouvez-vous de pire dans la question appliquée par de soigneux tortionnaires? Ces yeux de somnambule révulsés, ces membres dont les muscles jaillissent et se roidissent comme sous l'action d'une pile galvanique, l'ivresse, le délire, l'opium, dans leurs plus furieux résultats, ne vous en donneront certes pas d'aussi affreux, d'aussi curieux exemples. Et le visage humain, qu'Ovide croyait façonné pour refléter les astres, le voilà qui ne parle plus qu'une expression de férocité folle, ou qui se détend dans une espèce de mort. Car, certes, je croirais faire un sacrilège en appliquant le mot « extase » à cette sorte de décomposition. » *Journaux intimes*, p. 7-8.

billet où l'envoi de *l'Aube spirituelle* n'est précédé que de ces mots : *After a night of pleasure and desolation, all my soul belongs to you...* Il marque le moment exact où Baudelaire est perdu. Jusque-là il garde le droit d'espérer que l'image de Mme Sabatier opérera son salut : à partir de là au contraire, pour retrouver l'image en sa pureté, il faut qu'il passe par la débauche (1). Tant qu'il résiste, la lutte en lui des deux éléments se poursuit sur le plan de la liberté : dès que l'abandon devient habitude, un rythme de réaction automatique s'introduit et s'installe qui le renvoie de l'amour à la débauche, et réciproquement : il en résulte comme un fonctionnement mécanique de la vie intérieure qui constitue sans doute le châtiment le plus terrible que la débauche réserve à l'homme supérieur. Du moment où Baudelaire laisse ce rythme s'établir, la possession, par laquelle Mme Sabatier, comme il le fait entendre, « change d'emploi », ne peut que mettre pour lui le point final à l'amour.

Faut-il en conclure que Baudelaire était incapable d'aimer? Ce serait passer le but, car il deviendrait alors délicat de savoir dans quelle mesure on n'instruirait pas du même coup le procès de Dante, de Pétrarque, de cette notion de l'amour à laquelle nous devons la

(1) Paul Bourget a admirablement marqué ce point dans son étude sur Sainte-Beuve poète : « Une âme sensuelle à la fois et mystique ne peut obtenir une mise en jeu simultanée de ces deux aspirations que dans des égarements empoisonnés de remords. » (*Études et portraits*, 3e série, p. 243.) C'est dans ce sens qu'il faut interpréter le mot profond que Bourget me disait un jour : « Baudelaire a été parfois vicieux jusqu'à l'héroïsme. »

chevalerie et qui culmine en l'idée de la Dame. Surtout il y aurait une injustice souveraine à méconnaître le trouble profond, incalculable, que déclenche dans la vie sentimentale la présence du génie : parce que nous possédons les œuvres de celui-ci, parce qu'elles portent dans leurs formes suprêmes le sceau du calme, de la maîtrise, de la domination, nous ne sommes que trop enclins à croire que l'origine participe de la nature de l'aboutissement ; nous héritons de l'ordre de l'artiste, puis nous nous retournons contre l'homme et lui demandons compte de ses désordres, — mais ce sont les misères et les souffrances qu'engendrent ces désordres mêmes qui, à telles heures privilégiées, ont projeté le *lucidus ordo*.

Baudelaire ne parvient donc pas à fonder sur l'amour la permanence de l'état de grâce spirituelle ; et pour acheter un instant d'oubli il n'a plus d'autre recours que toutes les variétés de l'ivresse (1) ; car c'est l'oubli seul qu'il cherche, que tour à tour il demande à l'opium, au vin, au haschich, mais surtout à la débauche parce que d'elle il l'espère plus profond, — sans doute aussi parce qu'il spécule sur la réaction qui suivra.

> Si ce n'est par un soir sans lune, deux à deux,
> D'endormir la douleur sur un lit hasardeux.

Ici même cependant on discerne des degrés. Au-dessous de l'Ange gardien, il y a l'Idole ; — au-dessous d'un culte d'autant plus fervent qu'il se célèbre loin

(1) Voir dans *le Spleen de Paris* le poème « Enivrez-vous ».

de son objet, il y a la contemplation dans la présence, thème baudelairien entre tous.

Elle était donc couchée, et se laissait aimer,
Et du haut du divan elle souriait d'aise
A mon amour profond et doux comme la mer
Qui vers elle montait comme vers sa falaise.

Les yeux fixés sur moi, comme un tigre dompté,
D'un air vague et rêveur elle essayait des poses,
Et la candeur unie à la lubricité
Donnait un charme neuf à ses métamorphoses.

Et son bras et sa jambe, et sa cuisse et ses reins,
Polis comme de l'huile, onduleux comme un cygne,
Passaient devant mes yeux clairvoyants et sereins ;
Et son ventre et ses seins, ces grappes de ma vigne,

S'avançaient plus câlins que les anges du mal,
Pour troubler le repos où mon âme était mise,
Et pour la déranger du rocher de cristal,
Où calme et solitaire elle s'était assise (1).

La volupté suprême réside pour Baudelaire dans la contemplation d'un beau corps de femme, et lorsque la beauté de la femme atteint à sa perfection, il semble qu'il en résulte d'abord chez le poète comme une tranquillité plénière, une béatitude de l'esprit. Transitoire cependant, car la contemplation ne peut se prolonger sans que la tentation n'en sorte. Le vice chez Baudelaire est bien essentiellement vice parce qu'il relève, non pas d'une primitive et aveugle exigence du tempérament, mais de la graduelle et irritante instillation

(1) *Les Bijoux.*

d'une idée. En pareil cas, il faut toujours en revenir à l'immortel verset de *l'Imitation :*

Nam primo occurrit menti simplex cogitatio; deinde fortis imaginatio; postea delectatio, et motus pravus, et assensio (1).

Cette idée, à l'origine on est libre de ne pas l'accueillir, mais une fois qu'on l'a accueillie on cesse d'en être le maître, et le désir devient alors plus irrésistible peut-être que lorsqu'il s'agit d'un besoin véritable. Le trouble est à son comble : cependant le poète n'aspire qu'à rétablir le calme, à rejoindre la spiritualité perdue, mais il ne le peut plus qu'en répondant à l'appel qu'il a lui-même suscité. On se souvient du mot profond d'un personnage d'Oscar Wilde : « Oui, un des grands secrets de la vie c'est de guérir l'âme par les sens, puis les sens par l'âme. » Mais quand on en arrive là, on est enfermé dans le pire cercle de l'enfer moral.

On comprend que relatant à Poulet-Malassis une visite de l'infortuné Meryon de qui déjà le cerveau sombrait, Baudelaire ajoute :

Après qu'il m'a quitté, je me suis demandé comment il se faisait que moi, qui ai toujours eu, dans l'esprit et dans les nerfs, tout ce qu'il fallait pour devenir fou, je ne le fusse pas devenu. Sérieusement, j'ai adressé au ciel les remerciements du pharisien (2).

(1) *Imitation*, livre I[er], chap. 13.
(2) *Lettres*, p. 229 (Mercure de France).

Oui, Baudelaire avait le droit de devenir fou. Mais

> Comme montent au ciel les soleils rajeunis
> Après s'être lavés au fond des mers profondes

ce sont *les Fleurs du mal* qui surgissent.

> Mécontent de tous et mécontent de moi, je voudrais bien me racheter et m'enorgueillir un peu dans le silence et la solitude de la nuit. Ames de ceux que j'ai aimés, âmes de ceux que j'ai chantés, fortifiez-moi, soutenez-moi, éloignez de moi le mensonge et les vapeurs corruptrices du monde ; et vous, Seigneur mon Dieu ! accordez-moi la grâce de produire quelques beaux vers, qui me prouvent à moi-même que je ne suis pas le dernier des hommes, que je ne suis pas inférieur à ceux que je méprise (1).

Qui ne se rappelle le début du poème en prose, le récit de cette journée qui doit ramasser dans son filet des milliers de journées similaires? « Mécontent de tous et mécontent de moi », — le voilà enfin ce branle qui déclenche l'inspiration, qui seul pouvait la déclencher. Et le branle donné, tous les éléments destructeurs deviennent autant de pierres angulaires dans l'édifice, soutiennent et projettent à la fois ce puissant et sombre chevet, aux forts cependant tutélaire.

> O moine fainéant ! quand saurai-je donc faire
> Du spectacle vivant de ma triste misère
> Le travail de mes mains et l'amour de mes yeux !

Quand? mais cette fois c'est Baudelaire qui se calomnie. Quand, dans *les Fleurs du mal* et dans *le*

(1) *Le Spleen de Paris*, « A une heure du matin ».

Spleen de Paris, a-t-il jamais rien fait d'autre? Le sujet véritable, le voilà, et qui ne connaît comme limites, en profondeur, en étendue, en altitude, que celles-là même de l'être humain ; nulle œuvre qui ait un centre mieux assuré ; d'où elle part toujours ; qu'au sommet de son vol il ne lui advient jamais d'oublier. La plus pure aspiration, la nostalgie la plus opulente, le cloaque le plus sinistrement peuplé, — elle grave tout au même poinçon, celui d'une sincérité si parfaite qu'elle dépasse la fragile perfection d'un sentiment et atteint à l'indestructibilité du bronze. Certes toute grande œuvre d'art est évasion, et dans le domaine de la nostalgie elle est pour Baudelaire évasion au suprême degré, mais justement cette évasion, Baudelaire ne se la permet qu'en fonction d'un monde absent (1) : c'est ce monde seul que son imagination est admise à créer de toutes pièces, à saturer de ses richesses. Partout ailleurs le dispositif est celui-là même de certains tableaux de Greco ; partout ailleurs ce n'est pas d'évasion mais d'ascension qu'il faut parler, et d'une ascension dans laquelle le poète se charge volontairement de tous les poids qui peuvent le plus retarder sa marche. Nul aéronaute au départ jamais n'accumula un lest aussi pesant, mais c'est malgré ce lest qu'il s'élève si haut, car sa sincérité lui interdit d'en rien jeter par-dessus bord.

Le vers de Baudelaire a été parfois taxé de prosaïsme : en lui-même le reproche n'est que rarement

(1) Les cocotiers absents de la superbe Afrique...

recevable, mais surtout il ne tient pas assez compte des deux pôles que comporte la poésie baudelairienne. La distance est immense qui sépare des pièces telles que les deux *Crépuscules* ou ce *Spleen* d'une beauté stricte et ambiguë comme un portrait de Clouet (1), du *Balcon*, de *Moesta et Errabunda*, de *la Chevelure* ou du *Chant d'automne* ; — non moindre qu'entre une eau-forte et un quatuor. Dans le premier cas, l'impression de prosaïsme naît le plus souvent d'un excès de vigueur (2) : le poète grave ; il ne module pas. Dans le second, il ne faut pas oublier que Baudelaire demeure sans doute avec Racine et Mallarmé le plus subtil musicien du vers isolé, mais que celui-ci cependant ne constitue pas dans ses chefs-d'œuvre l'unité : l'unité au sens musical du terme est dévolue à la strophe, — à cette strophe comme en fer forgé, d'une courbure si solide et si délicate. C'est avec Beethoven (3) et avec Wagner que rivalise la musique des grandes pièces baudelairiennes où le poète accomplit ce miracle d'être polyphonique sans être orchestral ; tout retentit et rien n'est retentissant : la complexité de la symphonie dans les résonances du quatuor.

Pas plus qu'il ne joue avec la sincérité, Baudelaire ne se divertit à disloquer l'instrument poétique :

(1) Je suis comme le roi d'un pays pluvieux...

(2) Voir l'admirable observation de Marcel Proust : « Je suppose surtout que le vers de Baudelaire était tellement fort, tellement vigoureux, tellement beau, que le poète passait la mesure sans le savoir. » *Nouvelle Revue française*, juin 1921.

(3) Asselineau fut le premier à signaler l'analogie entre l'épilogue des *Femmes damnées* et certains *finales* de Beethoven.

ainsi qu'on l'a souvent noté, son vers est le vers de Racine, voire celui de Boileau pour certaines coupes duquel il témoigne parfois dans ses eaux-fortes d'une indéniable prédilection. Tout le travail nouveau, c'est au mot pris séparément qu'il le confie. La propriété de l'expression, point d'arrivée jusque là, devient avec lui point de départ (1). C'est ici qu'entre en jeu la « sorcellerie évocatoire » : manié par Baudelaire, le mot propre est en même temps le mot poreux : il semble qu'il se soit indéfiniment imprégné des « forts parfums » d'innombrables significations associées : le son est accompagné de tous ses harmoniques. « Vous êtes résistant comme le marbre et pénétrant comme un brouillard d'Angleterre », lui écrivait Flaubert en le remerciant de l'envoi des *Fleurs du mal*. Je ne crois pas qu'on ait jamais mieux dit ce qui rend Baudelaire unique parmi les poètes français.

Si on accepte le témoignage de saint Irénée, l'homme spirituel, selon la doctrine des Valentiniens, est incapable d'être corrompu par un mode de vie quel qu'il soit. De même que l'or, disent-ils, quand il est enterré sous de la boue, ne perd pas sa qualité d'or, mais demeure distinct de la boue, — de même l'homme spirituel dans n'importe quelle voie où il se trouve engagé retient la spiritualité de sa nature que rien n'est capable de détériorer (2).

(1) Sur la propriété d'expression, Baudelaire est aussi sévère que possible. « Vous avez raison. Strictement, la volonté n'est pas un *organe*. Et cependant, j'aurais voulu, par cette violation du langage, faire comprendre quelque chose. Si je disais que c'est un *fluide*, vous le supporteriez. Pourtant, je me range à votre avis : il ne faut pas taquiner les habitudes de l'esprit public. » *Lettre à Poulet-Malassis*, 1860. *Lettres*, p. 244 (Mercure de France).

(2) MANSEL, *The Gnostic heresies*, p. 196. On trouvera, dans les

Il est certain que le cas de Baudelaire apporte à l'hérésie des Valentiniens un étrange et puissant renfort : on se rappelle la fin de la pièce restée à l'état d'ébauche et qui devait faire partie de la seconde édition des *Fleurs du mal :*

> Anges revêtus d'or, de pourpre et d'hyacinthe,
> O vous, soyez témoins que j'ai fait mon devoir
> Comme un parfait chimiste et comme une âme sainte.
> Car j'ai de chaque chose extrait la quintessence,
> Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or.

Mais cette incorruptibilité spirituelle n'empêche pas l'usure de l'enveloppe, et nous voici en face du texte de *Mon cœur mis à nu :*

> J'ai cultivé mon hystérie avec jouissance et terreur. Maintenant, j'ai toujours le vertige, et aujourd'hui, 23 janvier 1862, j'ai subi un singulier avertissement, j'ai senti passer sur moi le vent de l'aile de l'imbécillité (1).

Si l'on veut saisir le sommet de la pensée encore profane de Baudelaire, qu'on relise les dernières pages des *Fusées* (2) : après avoir dressé de l'avenir du monde un tableau qui chaque jour croît en vérité, Baudelaire conclut en ces termes :

> Quant à moi qui sens quelquefois en moi le ridicule d'un prophète, je sais que je n'y trouverai jamais la charité d'un médecin. Perdu dans ce vilain monde, coudoyé par les foules,

Sensations d'Italie, un intéressant chapitre écrit à Monte Oliveto où Paul Bourget confronte le cas de certains poètes modernes, et celui de Baudelaire en particulier, à cette hérésie des Valentiniens.

(1) *Journaux intimes*, p. 102-103.

(2) On ignore la date exacte où fut écrit *Fusées;* on sait seulement que le recueil n'est pas postérieur à 1857.

je suis comme un homme lassé dont l'œil ne voit en arrière, dans les années profondes, que désabusement et amertume, et, devant lui, qu'un orage où rien de neuf n'est contenu, ni enseignement ni douleur. Le soir où cet homme a volé à la destinée quelques heures de plaisir, bercé dans sa digestion, oublieux — autant que possible — du passé, content du présent et résigné à l'avenir, enivré de son sang-froid et de son dandysme, fier de n'être pas aussi bas que ceux qui passent, il se dit, en contemplant la fumée de son cigare : « Que m'importe où vont ces consciences » (1)?

Mais cinq ans se sont écoulés : la seconde édition des *Fleurs du mal* a paru : Baudelaire est à l'apogée de son génie : un versant nouveau néanmoins se découvre : sans doute, il y a la maladie, les dettes, l'irrémédiable solitude, — autre chose encore cependant.

« La consolation par les arts » : elle est de Baudelaire cette définition du bienfaisant pouvoir des multiples formes de la beauté ; mais plus un artiste est grand, plus sûrement arrive dans sa vie cet instant où l'art cesse de lui suffire. Au moment où son œuvre commence de nous verser son inépuisable consolation, il en est déjà détaché : d'elle à lui nul choc en retour ne se produit. Signe que tout ensemble une certaine hauteur et une certaine plénitude furent atteintes ; et si, comme il advient presque toujours avec ceux que Baudelaire dénommait *les Phares*, ce passage du sentiment à la forme s'est accompli sans qu'ait été répandue à terre une seule goutte de la divine liqueur, la perfection même de l'œuvre dénoue le lien, et l'ultime témoignage que l'artiste donne alors de sa suprématie en

(1) *Journaux intimes*, p. 41-42.

tant qu'artiste réside dans le mouvement même par lequel il se détourne de l'art. Il a fait trop complètement ce qu'il avait à faire ici-bas : il en a fini avec nous, il regarde ailleurs. Ces êtres altiers ne recommencent jamais : s'ils ne se taisent, si leur émotion — qui croît sans cesse en pureté, en force, en souterraine richesse — ne se peut contenir, elle trouve des issues, elle profère des accents, qui débordent l'art lui-même : le monde des formes est dépassé, mais de la seule manière dont il est loisible qu'il le soit, — parce qu'à son heure il fut le monde souverain.

Il manquerait quelque chose à la grandeur de la figure de Baudelaire si les otages qu'il laissait entre nos mains ne lui étaient devenus avant le terme presque indifférents ; — s'il n'avait écrit *Mon cœur mis à nu.*

J'ai entendu soutenir par un fervent admirateur de Baudelaire, — par un de ceux qui de nos jours ont tout fait pour affermir sa gloire, — que *Mon cœur mis à nu* n'était un livre si bouleversant que parce qu'il portait témoignage que Baudelaire n'avait plus rien à dire ou du moins était devenu impuissant à exprimer ; et je reconnais qu'au premier abord cette vue paraît trouver confirmation dans maint passage du recueil. Que d'un bout à l'autre *Mon cœur mis à nu* soit tout entier émotion, on ne saurait le nier, et là réside le secret de son extraordinaire emprise. Mais où certains croient voir comme un vide de la pensée, ne serait-ce pas plutôt qu'à mesure qu'il approche de la fin, Baudelaire tend toujours davantage à ne nous en

livrer que les résultats : il garde par devers lui les allées et venues, tout le détail de la démarche. Il tranche et ne tisse plus ; il semble presque alors qu'à l'instar de tous les autres l'entre-deux spirituel ait lui aussi disparu. Qu'il n'y ait pas chez Baudelaire grande fécondité interne, qu'on puisse même à cet égard discerner de la maigreur, je le concéderais volontiers, car ce qui demeure en son cas essentiel, ce n'est pas l'étendue du contact, mais la transmutation de tout ce qu'il touche. Chaque mot dans *Mon cœur mis à nu* a le caractère de la somme intime ou de la sentinelle qu'on poste, — du memento ou du talisman. D'autre part, je ne serais pas surpris que cette impression d'impuissance provînt surtout du ressassement d'un très petit nombre de thèmes. Or, ici il convient de ne pas oublier que la vieillesse du génie (et tout contribue à faire de Baudelaire à quarante ans un vieillard) est avant tout reploiement et rumination. A plus forte raison la vieillesse d'un génie chrétien, en proportion même de la sincérité de son christianisme, ne saurait être autre chose : pour lui, à partir d'un certain moment, il n'y a que l'idée du salut qui compte, et quand nous lui reprochons un vide de pensée, nous tenons le langage de l'intellect à qui, ramassé sur quelques points dont il épuise les profondeurs, en a définitivement fini avec lui. En fait, c'est l'accent cette fois tout chrétien qui même dans l'œuvre de Baudelaire met *Mon cœur mis à nu* à part. Ce que le christianisme a peut-être apporté de plus absolument nouveau, c'est l'idée que l'homme atteint sa cime par

une détente : la plus haute sagesse non chrétienne, celle d'un Marc-Aurèle par exemple, place la perfection de l'homme dans une certaine tension. Le christianisme est venu desserrer le nœud que celle-ci avait serré le plus possible. Il a substitué à l'orgueil, à la nette conscience du soi et du monde, l'humilité, la pitié, la bienfaisante rosée des larmes. Or c'est en cela que jusqu'à *Mon cœur mis à nu* Baudelaire n'était pas tout à fait chrétien. Nous sommes les débiteurs de son orgueil, car c'est à lui que nous devons en partie que *les Fleurs du mal* soient ce qu'elles sont ; mais lorsque cet orgueil tombe, comme en tels inoubliables passages de *Mon cœur mis à nu*, il semble que nous sentions la présence d'une âme enfin délivrée : ce ton si changé, soumis et dépris à la fois, qui n'affirme plus, qui implore ; cette humilité, cette modestie dans les désirs et dans les objets que l'on se propose : il ne s'agit vraiment plus pour Baudelaire que de sa mère et du paiement de ses dettes. Le Dieu de l'expulsion du Paradis terrestre est remplacé par le père véritable, descendu dans la vie quotidienne du poète, dont l'idée se mêle à toutes ses préoccupations : signe infaillible d'une avance en la foi.

Faire tous les matins ma prière à Dieu, réservoir de toute force et de toute justice, à mon père, à Mariette et à Poe, comme intercesseurs ; les prier de me communiquer la force nécessaire pour accomplir tous mes devoirs, et d'octroyer à ma mère une vie assez longue pour jouir de ma transformation ; travailler toute la journée, ou du moins tant que mes forces me le permettront ; me fier à Dieu, c'est à-dire à la Justice même, pour la réussite de mes projets ; faire, tous les soirs,

une nouvelle prière, pour demander à Dieu la vie et la force pour ma mère et pour moi ; faire, de tout ce que je gagnerai, quatre parts, — une pour la vie courante, une pour mes créanciers, une pour mes amis et une pour ma mère ; — obéir aux principes de la plus stricte sobriété, dont le premier est la suppression de tous les excitants, quels qu'ils soient (1).

Baudelaire n'a pas eu le temps d'arriver jusqu'à la « renonciation totale et douce » ; il n'a pas connu l'état de « joie, pleurs de joie », mais il est impossible de lire la fin de *Mon cœur mis à nu* que l'on ne sente qu'il en approchait chaque jour davantage, et c'est le cas ou jamais de conclure par la parole évangélique : « Pax hominibus bonae voluntatis. »

(1) *Journaux intimes*, p. 111-112.

Avril-décembre 1921.

RÉFLEXIONS SUR L'ŒUVRE CRITIQUE DE PAUL BOURGET

Le 18 novembre 1911, *le Figaro* reproduisait, avec l'autorisation de l'auteur, le premier article de Paul Bourget : « le Roman d'amour de Spinoza », qui date de 1872. Les *Nouvelles Pages de critique et de doctrine* viennent de paraître. Dans cette courbe de cinquante ans Bourget n'a jamais renoncé à la critique, et je voudrais présenter ici quelques-unes des réflexions que ce jubilé suggère (1).

Ce qui rend l'œuvre critique de Paul Bourget sans

(1) L'œuvre critique de Paul Bourget comprend les deux volumes d'*Essais de psychologie contemporaine* (qu'il importe de lire dans l'édition Plon qui seule contient les inappréciables appendices) ; les trois volumes d'*Études et portraits;* les deux volumes de *Pages de critique et de doctrine* ; les deux volumes de *Nouvelles pages de critique et de doctrine* ; Édition Plon.

J'aurai soin de mentionner après chaque texte la date. On se rappelle le décret baudelairien : « Créer un poncif, c'est le génie. » La critique de Paul Bourget a eu l'honneur de créer plus d'un de ces poncifs sur lesquels nous vivons encore tous aujourd'hui. Rien que dans l'année qui vient de s'écouler, le triple centenaire de Baudelaire, d'Amiel et de Flaubert nous a permis de nous en rendre compte.

analogue aujourd'hui, c'est la qualité du ton. Étudier cette œuvre consiste avant tout à définir la nature et la portée d'un beau ton en critique, — et du même coup s'expliquera pourquoi on le rencontre si rarement.

Écartons d'abord toute possibilité de malentendu. Lorsqu'on dit d'un écrivain qu'il a un ton, on fait allusion d'ordinaire à un certain tour où s'inscrit comme en un graphique le plus individuel de ses humeurs : du sujet, quel qu'il soit, ce tour le distingue à chaque moment, et l'art de l'écrivain, plutôt que dans le rendu même du sujet, réside alors dans la dextre aménité avec laquelle il le tient toujours un peu à distance. Il est de ces tours d'un charme inexprimable. Un George Meredith, un R. L. Stevenson, un Jean Giraudoux n'ont jamais rien écrit où ne s'exhale le mélange — au sens des tabacs ou des parfums — d'une personnalité unique ; d'autres insinuent ou accusent une grâce à laquelle en vain on croit échapper : songez à la nonchalance infaillible d'un Anatole France, aux surprises aiguës d'un P.-J. Toulet. Ces écrivains peuvent être de délicieux critiques : lorsque Meredith traite de la Comédie, il semble qu'il tourne autour d'une muse : avec quel goût, imprégné à la fois de sévérité et de fantaisie, n'ajuste-t-il pas tous les plis de la tunique ! — et qui sacrifierait *la Vie littéraire* où l'intelligence assume des formes d'une telle bénignité que l'on se sent de plain-pied avec elle et que l'on voudrait prolonger la lecture pour prolonger l'illusion.

Cependant ce n'est à aucun de ceux-là que je pense

quand je pense au plus beau ton en critique qui précisément me paraît avoir pour condition première l'exclusion du tour dans ce que celui-ci pourrait contenir de trop personnel. Partout sensible, la présence du grand critique se décèle bien moins à la mobilité des jeux de la physionomie qu'à la fixité passionnée du regard : elle n'anime pas le premier plan derrière lequel au contraire elle soutient le tête-à-tête de son sujet ; par son absorption seule elle témoigne du degré jusqu'où elle est engagée : il règne ici comme le silence de l'attention. Prenez le Sainte-Beuve de *Port-Royal* avant tout, puis celui des *Lundis* consacrés à des morts plutôt que des *Nouveaux Lundis* (qu'assèche déjà une légère grimace) ; le Baudelaire de *l'Art romantique* ; le Gautier des *Portraits contemporains* : sans doute la distance est vaste qui sépare la pierre grise, cendrée de *Port-Royal* — tel un contrefort de cathédrale vu par un jour couvert — de l'œil tout spirituel d'un Baudelaire, de la solide continuité décorative, au sens vénitien du terme, d'un Gautier : pourtant sous les multiples différences persistent certains traits fondamentaux, ceux-là mêmes dont nous devons à Paul Bourget que se maintienne parmi nous la tradition.

Un beau ton en critique suppose d'abord que le sujet dont on parle mérite qu'on en parle en effet, et il faut reconnaître que les critiques par exception, comme le furent autrefois Baudelaire et Henry James, comme l'est aujourd'hui Paul Bourget, bénéficient à cet égard d'un avantage incontestable sur les critiques professionnels, car seuls ils pratiquent à la lettre la sage et

profonde maxime de Renan : « On ne doit écrire que de ce que l'on aime. » Mais la latitude dans le choix du sujet entraîne pour le critique une responsabilité spéciale. Ce sujet, il était libre de ne pas le choisir : il importe d'autant plus que l'ayant choisi il le respecte, et j'entends par là non pas du tout qu'il flatte son modèle, mais selon l'expression courante qu'il le prenne en considération. « Babou me fait l'effet de ces hommes qui croient que la plume est faite pour faire des niches. Gamineries, polissonneries de collège », écrivait Baudelaire à Sainte-Beuve. La niche ruine jusqu'à la possibilité d'un beau ton en critique : se divertir, briller aux dépens d'un des aspects de son sujet isolé de tout le reste, voilà ce que ne se permet jamais le grand critique qui garde toujours présent à la conscience l'ensemble de l'œuvre qu'il examine. Toute œuvre digne de l'occuper et de le retenir s'offre à lui comme un problème, et ce sens du problème constitue le nœud de la critique de Paul Bourget à laquelle il confère une poignante dignité. A tous les écrivains dont il parle, Bourget fait l'honneur du problème ; et parmi les multiples problèmes qui peuvent surgir à leur endroit, il s'est particulièrement attaché à celui qui aux yeux du critique psychologue demeure à la fois le plus intime et le plus haut : les relations d'une œuvre avec son auteur, — mais saisies, suivies, étudiées au sein de l'œuvre elle-même. Ce que Bourget respecte en un auteur, ce n'est pas l'enveloppe périssable si chère à nos idolâtries, mais le lieu où se consomment certains drames de l'esprit. A l'égard de ces drames Bourget

ne s'est jamais départi du sérieux : il est le maître par excellence du pathétique intellectuel, et rien chez lui n'apparaît aussi beau que cette émotion qui affleure toutes les fois où il assiste au spectacle d'une pensée véritable.

Il a un sentiment inné des esprits ; il part de cet esprit jusqu'où l'effort habituel consiste au contraire à remonter.

La première question à se poser sur un auteur est celle-ci : quelles images ressuscitent dans la chambre noire de son cerveau lorsqu'il ferme les yeux? C'est l'élément premier de son talent. C'est son esprit même. Le reste n'est que de la mise en œuvre. Et toute l'habileté du plus savant joaillier va-t-elle jusqu'à changer un saphir en une émeraude (1)?

Voilà le point de départ constant de Bourget critique : s'il considère les œuvres comme des signes, ce n'est pas, ainsi qu'il advient presque toujours, en fonction de ce qui les déborde, mais en fonction de ce qui les suscite. Il sait que dans la vie d'un esprit les idées représentent un état déjà évolué : la levée de ces images sur lesquelles l'esprit ne peut rien l'exprime en revanche aussi directement que le son de la voix ou que tel geste familier ; et les années d'apprentissage de l'intellectuel véritable ne s'achèvent que le jour où il a définitivement appris que l'esprit même — que l'esprit surtout — ne se laisse saisir que dans une sensibilité. « Ne méprisez la sensibilité de personne. La sensibilité

(1) *Essais de psychologie contemporaine*, « Stendhal », 1882.

de chacun, c'est son génie. » La perçante injonction de Baudelaire pourrait servir d'épigraphe aux plus belles études de Paul Bourget. A l'égard de la sensibilité de l'écrivain, son attitude est exemplaire parce qu'elle ne dévie pas : bien loin de s'hypnotiser sur les écarts auxquels l'induit l'excès même de sa force, Bourget n'envisage jamais la sensibilité là où elle est excentrique, toujours là où elle est centrale ; et il lui rend ainsi dans l'économie de la personne sa signification et sa portée réelles. Alimentée à sa base par les multiples courants souterrains d'une physiologie particulière, elle n'en constitue pas moins en son faîte l'unique organe de connaissance d'un esprit. Elle est le foyer d'où tout rayonne.

La critique de Bourget part du foyer, et c'est en cela que me paraît résider, non seulement son originalité, mais plus encore son importance. Sa position se définit le mieux en regard de celle qu'occupe ce maître des rayons que fut le Sainte-Beuve des *Lundis*. Sainte-Beuve fait le tour de son personnage : il n'est aucun point de la périphérie qui ne vienne à être touché ; et servi par un sens jamais en défaut de la vulnérabilité des épidermes, Sainte-Beuve touche ces points de telle manière que nous puissions surprendre au passage la conformation, l'individualité de l'ossature. Il en résulte, quand le modèle est à l'échelle normale, un de ces portraits en pied où l'équilibre entre le dehors et le dedans est si parfaitement obtenu que nous goûtons un plaisir transparent : la satisfaction de l'évidence. Parfois,

lorsque le modèle offre une complexité très réelle, mais qui s'arrête juste en deçà de la grandeur, Sainte-Beuve rejoint certaines préparations de La Tour : il nous restitue alors à un degré prodigieux le mode d'apparition de la figure ; mais dans les *Lundis* ses limites sont souvent celles-là mêmes de La Tour, et je serais tenté de lui appliquer les lignes si pénétrantes et si justes que dans une opportune mise au point Paul Alfassa écrivait il y a quelques années sur l'artiste :

> La vision est plus aiguë que profonde et ne va pas si loin qu'on le dit, ni qu'il l'a dit lui-même, dans l'investigation de l'âme. Lorsqu'il déclare à Sébastien Mercier, en parlant de ses modèles : « Je descends au fond d'eux-mêmes à leur insu et je les rapporte tout entiers », il se vante une fois de plus (1).

L'âme du modèle dans les *Lundis* de Sainte-Beuve reste derrière ces linéaments qui, comme autant de filets nerveux, marquent les ultimes ramifications de la vie de l'esprit ; infini sans doute est le tact avec lequel le modèle nous est présenté de façon que nous puissions induire l'âme elle-même, mais Sainte-Beuve exige notre participation. Nul maître aussi limpide ne sollicite une lecture aussi continûment active, et sa grâce intellectuelle provient en partie du contraste entre la limpidité de la surface et la subtilité de l'appel qui nous est tout le temps adressé.

Bourget, lui, ne se propose pas de faire le tour de

(1 Paul Alfassa, « Maurice-Quentin de La Tour. — A propos de l'exposition au Louvre des pastels de Saint-Quentin », *Gazette des Beaux-Arts* juin 1919.

son personnage : il est en possession dès l'origine d'une ou de plusieurs données qui ont trait à l'âme même du modèle. Ces données, il ne les estime pas directement communicables parce qu'elles ne lui paraissent pas assez claires en soi pour déterminer chez le lecteur une compréhension totale : le plein jour intellectuel est un besoin absolu de ce très probe esprit, le moins hautain, le moins oraculeux qui soit, et la méthode des points de vue lui permet de manifester d'autant mieux ces données qu'elle projette sur chacune d'elles tout un faisceau de lumières. Il advient cependant que, sous l'afflux de cette émotion à laquelle je faisais allusion en commençant, se produisent des éclatements involontaires : les données elles-mêmes s'échappent en une de ces phrases où toutes les contradictions d'une grande figure sont ramassées : Bourget trouve alors comme des balancements de raccourcis : contraint de rendre la main à l'émotion, il n'en tire que davantage sur les rênes de l'expression : par la sévérité accrue du contrôle il semble presque qu'il veuille racheter ses exceptionnels abandons.

Ils achèvent d'éclairer, en effet, ces *Souvenirs* d'un jour aussi lucide qu'intense la plus complexe des âmes d'artiste, une âme effrénée et raisonneuse, tendre jusqu'à la folie et ironique jusqu'à la cruauté, énergique jusqu'au plus mâle courage et romanesque jusqu'au plus naïf sentimentalisme, une âme de roué et d'enfant, de soldat et de poète, de mondain et de solitaire, de libertin et d'amoureux, l'âme enfin de l'homme qui a pu écrire *le Rouge et le Noir* (1).

(1) *Essais de psychologie*, « Stendhal », app. I, 1893. Il s'agit des *Souvenirs d'égotisme* qui venaient de paraître.

Ce jeune homme, à la fois si tendre qu'il ne peut supporter la douleur de sa maîtresse, si inquiet qu'il ne peut se reposer dans son dévouement, si égoïste qu'il ne peut lui dissimuler les moindres passages de son ennui, si lucide qu'il ne peut s'étourdir lui-même sur aucune de ses fautes personnelles, cet être, à la fois supérieur et mutilé, chez qui la plus effrayante indécision de caractère s'unit à la plus mâle puissance de se connaître, et qui semble avoir gardé de la sensibilité tout ce qui torture en perdant tout ce qui attache, cet orgueilleux sans illusion, ce passionné sans espérance, cet amoureux sans bonheur, c'est bien Constant lui-même tel que le journal et les lettres nous le révèlent (1).

Mais ces sorties de l'émotion critique, — car pour contradictoires que les mots paraissent, une telle émotion existe, aux vertus de laquelle l'œuvre de Paul Bourget apporte un irrécusable témoignage, — si elles couronnent une étude ne peuvent lui fournir sa trame. Précisément parce qu'elles valent par la somme des expériences qui s'y libèrent, elles ne sauraient constituer la norme. La rupture des eaux — et même alors nous avons vu le besoin qu'éprouve Bourget d'élever un barrage — nous montre bien le fleuve au maximum de sa puissance, mais elle s'oppose du même coup à la régularité de son débit. Nous touchons ici à la difficulté avec laquelle se trouvent sans cesse aux prises ceux qui ne possèdent pas les dons si différenciés de Sainte-Beuve, — cet art de soumettre à la fois l'auteur et le lecteur au traitement des piqûres stimulantes, — et qui font peut-être des restrictions sur l'efficacité même du traitement lorsqu'on l'applique à un écrivain

(1) *Essais de psychologie*, « Baudelaire », app. A, sur l'esprit d'analyse dans l'amour. *Adolphe*, 1883.

de grand ordre. Entre les quelques intuitions, distantes l'une de l'autre, parfois incommensurables, investies pourtant à leurs yeux d'un caractère de certitude et par là, quelques réserves que l'on puisse émettre sur leur finalité, constituant seules leur apport original, — force leur est bien de jeter une série de ponts. Sur un sujet, quel qu'il soit, le critique le plus profond ne dispose que d'un nombre limité d'intuitions. — Il faut, dira-t-on, qu'elles se rejoignent et sa tâche consiste précisément à les rejoindre. — Hélas ! les choses en fait ne se passent pas aussi simplement : dans la mesure même où de chacune de ces intuitions émane comme une force de vérité, l'intuition se refuse souvent à composer avec l'intuition voisine. Épreuve, mais non moins salut du critique. Car le jour où les intuitions composent trop aisément entre elles, ou bien il ne s'en aperçoit pas et l'événement se traduit alors par un rendement qui l'enchante ; ou bien il en devient conscient et le courant est rude à remonter.

Pour le critique qui part du foyer, les relations qu'il entretient avec son sujet présentent donc ce paradoxe que pour traiter son sujet même il ne peut échapper à l'obligation de quitter les positions où cependant il sent qu'il le tient. Ainsi qu'on le dit dans les jeux d'enfants, il « brûlait » il y a un instant, et le voici qui s'écarte : tout son mérite alors, inaperçu presque toujours et qui d'ailleurs le doit demeurer, par lequel lui-même se devine dirigé, mais comme à tâtons, consiste à maintenir quelque contact avec un foyer qui ne lui envoie plus directement son irradiation. Il importe

qu'il établisse ses positions nouvelles en des points où les communications avec l'œuvre ne soient pas coupées sans retour. L'esprit de Paul Bourget, — si muni et pourtant si stable, chez qui la réflexion semble toujours une force centripète et non centrifuge, qui le rabat au lieu de l'entraîner, — possède à cet égard, tels certains jardins tout en terrasses, comme une gradation de sauvegardes, et chacune correspond à un étage différent de sa critique.

La première de ces sauvegardes, si proche du foyer que c'est elle qui à l'origine nous avertit de son existence, réside chez Paul Bourget dans un sens infiniment perspicace des fatalités qui gouvernent les styles :

> Le style est le révélateur le plus complet des facultés maîtresses d'un écrivain (1).

Proposition sur laquelle Paul Bourget n'a jamais varié, et que complète en la motivant cet autre passage des *Essais de psychologie:*

> Il est probable que c'est dans la notation continue et involontaire de notre parole intérieure que repose le secret de cette magie encore inexpliquée : le Style (2).

Nul signe aussi probant du sérieux avec lequel Bourget aborde tout écrivain dont il parle que ce perpétuel refus de voir dans le style une qualité surajoutée et détachable, — la splendeur d'un ornement ou l'affectation d'une excroissance. Tout style digne de ce nom

(1) *Essais de psychologie*, « Ernest Renan », 1882.
(2) *Essais de psychologie*, app. E, « les Lettres de Flaubert à George Sand, 1884 ».

est à ses yeux la projection d'une sensibilité, et il le demeure jusque dans ses manifestations extrêmes. Relevant la contradiction qui existe parfois entre la santé physique et la santé littéraire, Bourget analyse avec profondeur « ce qui constitue proprement la maladie d'un talent ».

Cette maladie réside uniquement dans ce fait que l'écrivain n'a pu se retenir d'abuser d'une de ses qualités, si bien que cette qualité s'est convertie par une hypertrophie involontaire en une sorte de défaut... Dans notre frêle machine nerveuse, chaque faculté puissante a une tendance à s'assimiler toutes les autres. Elle absorbe la sève de l'âme tout entière. La maladie commence avec cette perte de l'équilibre. Lorsque la faculté ainsi dominatrice est de premier ordre, la maladie se fait magnifique, elle entre pour une part dans la beauté du génie (1).

Par où se marque combien Paul Bourget est conscient d'une loi fréquemment méconnue, à savoir que, toutes les fois bien entendu où il s'agit d'un écrivain chez qui l'acte d'écrire part de la sensibilité, et Bourget garde pour ceux-là sa plus frémissante tendresse, les excès, les maladies mêmes, si l'on veut, du style, proviennent toujours des excès ou des maladies d'une certaine manière de sentir, et non point, ainsi qu'il n'est vrai que des seuls rhéteurs, d'une insensibilité :

Si la santé littéraire consiste dans une sorte de pouvoir d'arrêt de nos facultés, poursuivait-il à propos de Guy de Maupassant, ce romancier possède cette santé-là (2),

(1) *Études et portraits*, 3e série, « Guy de Maupassant », 1884.
(2) *Ibid.*

mais précisément Bourget a soin d'indiquer que la possession de cette santé littéraire isole Maupassant de la plupart des grands écrivains de son temps, et chez les autres il s'est plu à étudier, et avec quelle maîtrise, le passage de la sensibilité dans le style :

Si chaque phrase des tragiques récits de Barbey d'Aurevilly est chargée jusqu'à la gueule, comme un tromblon de giaour, avec les mots les plus énergiques du dictionnaire ; si l'expression est ici portée à son extrême degré de vigueur, ne croyez pas que ce soit un artifice d'industrieux ouvrier de prose. L'auteur n'a point fait besogne de rhétorique. Cette furie du langage est, à sa manière, une furie d'action. Pour cet écrivain comme pour tous ceux qui ont un style, les mots existent d'une existence de créatures. Ils vivent, ils palpitent, ils sont nobles, ils sont roturiers. Il en est de sublimes, il en est d'infâmes. Ils ont une physionomie, une physiologie et une psychologie. Dans le raccourci de leurs syllabes, que ne tient-il pas d'humanité ! En un certain sens, écrire est une incarnation, et l'esprit d'un grand prosateur habite ses phrases, comme le Dieu de Spinoza habite le monde, à la fois présent dans l'ensemble et présent dans chaque parcelle. Quoi d'étonnant si le romancier d'*Une vieille maîtresse* et des *Diaboliques* s'est fabriqué une prose à la fois violente et parée, aristocratique et militaire, comme il aurait souhaité que fût sa propre vie? Que dis-je? Il ne s'est pas fait cette prose, il a seulement noté la parole intérieure qu'il se prononce à lui-même dans la solitude de sa chambre de travail, et la parole improvisée qu'il jette au hasard des confidences de conversation. J'ai bien souvent remarqué au cours de mes entretiens avec lui, — un des plus vifs plaisirs d'intelligence que j'aie goûtés, — cette surprenante identité de sa phrase écrite et de sa phrase causée. Il me contait des anecdotes de Valognes ou de Paris avec cette même puissance d'évocation verbale, avec la même surcharge de couleurs qui s'observe dans ses romans. Il s'en allait tout entier dans ses mots. Ils devenaient lui et lui devenait eux. Je comprenais plus clairement alors ce que la littérature a été pour cet homme dépaysé, et quel alibi sa mélancolie a demandé à son imagina-

tion. De là dérive, entre autres conséquences, cette force de dédain de l'opinion qui lui a permis de ne jamais abdiquer devant le goût du public. Il admire beaucoup ce titre d'un poème de Lamartine : *le Génie dans l'obscurité*. Cette admiration est de bonne foi, et je ne serais pas étonné qu'aimant les lettres de l'amour que j'ai dit, non seulement les insouciances de la renommée à son endroit l'aient trouvé indifférent, mais encore qu'il s'en soit presque réjoui, aux heures d'entière sincérité (1).

Voilà comment, appliquée au style, une critique de cet ordre saisit sur le vif la sensibilité ; mais elle renouvelle aussi l'étude du style lui-même : rien en effet ne se dévoile à l'usage plus court et plus vite épuisé qu'un jugement tout objectif sur un style, un jugement de valeur dans l'absolu. Non seulement la personnalité de l'écrivain demeure hors d'atteinte d'un pareil jugement, mais la personnalité même du critique cesse d'apparaître de la seule façon qui soit compatible avec ce beau ton dont je parlais tout à l'heure, je veux dire en transparence ; c'est pourquoi tant d'articles semblent frappés d'une double mort : l'absence du modèle, et non moins l'absence du critique.

Le jugement objectif sur le style présente cet autre grave inconvénient que, si souple que l'on se soit proposé à l'origine de le maintenir, il tend, de façon presque inévitable, à l'établissement de ce « canon » contre lequel s'élevait avec raison et avec force Marcel

(1) *Études et portraits* : « Portraits d'écrivains, Barbey d'Aurevilly. » Ces pages écrites en 1883 servirent de préface à la réimpression des *Memoranda* et méritèrent d'être authentiquées par Barbey, sur la feuille de garde du volume appartenant à leur auteur, en ces termes : « A mon devinateur. »

Proust, et sitôt introduite et admise cette notion du « canon », on se trouve dans l'impossibilité de justifier la prééminence de tels qui y dérogent. Nulle critique n'est demeurée plus inaccessible à toute idée de « canon » dans le style que la critique de Paul Bourget, et l'inventeur de Stendhal — car le titre d'inventeur doit être réservé à qui apporte le premier témoignage public — n'a jamais douté que Stendhal fût un grand écrivain.

Mais c'est la technique, au sens à la fois large et scrupuleux du terme, qui constitue dans l'œuvre critique de Paul Bourget le promenoir de prédilection. Telle qu'elle apparaît dans les lettres françaises, l'histoire de la critique technique fournirait un bien instructif sujet d'étude, mais que nous ne pouvons songer même à esquisser ici. Des édits de Malherbe, de la despotique pétulance de ses saillies orales, elle passe avec Boileau à la promulgation des tables de la loi : non moins stricte en sa doctrine, plus consciente encore peut-être, elle se rehausse avec La Bruyère des mille tours et figures d'un art entre tous fertile ; sur la fixité de certains modèles, le regard de Vauvenargues se pose avec sa candeur scrutatrice ; devant Chênedollé ébloui qui ne peut résister à jeter l'une après l'autre ses idoles en pâture au minotaure, Rivarol décoche ses flèches lumineuses et perce d'une image jusqu'au vif des écrivains ; tandis que Joubert dans le recueillement du bois sacré laisse tomber un à un les fruits d'or de son expérience. Le Sainte-Beuve du livre

sur Chateaubriand se montre « un professeur de rhétorique » (1) tel qu'on n'en retrouvera plus ; mais c'est avec Bourget seulement que la technique est instaurée en France à la place centrale qu'elle mérite et devient la technique des genres.

Mais l'étude des genres littéraires se présente sous deux angles bien différents selon qu'on envisage ces genres du dehors ou du dedans, selon qu'ils n'ont été qu'observés ou qu'ils ont été pratiqués. Un Brunetière par exemple, l'un des premiers à systématiser dans la critique la notion des genres littéraires, obtient sans doute grâce à elle d'indéniables résultats : son sens jamais en défaut de la chronologie, l'étendue et la précision de son coup d'œil, la sûreté et la robustesse de ses connaissances, — n'est-ce pas lui qui écrivait : « De nos jours, le véritable inédit, c'est l'imprimé », — lui permettent de fixer magistralement l'état d'une question, de résoudre maints problèmes, ceux surtout où les données historiques jouent un rôle prépondérant : il excelle à redresser les erreurs, à battre en brèche tous les à peu près dont se contente la paresse de nos esprits. Même sur le technique, il mérite presque toujours d'être lu, et, fait plus rare, d'être lu lorsqu'il parle d'un auteur qu'il n'aime pas : je n'en veux pour exemple que son analyse des procédés de Flaubert dans l'étude sur *Madame Bovary*. Cependant il ne saurait descendre jusqu'à cette région des idées mères à laquelle n'ont accès que ceux qui manipulent les

(1) L'expression est de Paul Bourget.

corps eux-mêmes, et qui savent ce qu'il leur en coûte parce qu'à chaque seconde ils éprouvent les mille résistances de la matière. « Les genres constituent la vie même de la littérature », proclamait à son tour Henry James, mais derrière cette constatation se tenaient trente ans d'expériences savamment conduites et méditées. Je suppose que parmi les romanciers, les nouvellistes et les conteurs qui prennent leur métier au sérieux, tous, plus ou moins consciemment, ont eu à traverser des expériences de cette nature ; mais personne en France ne nous a admis à bénéficier de leurs résultats au même degré que Paul Bourget avec qui la réflexion ne perd jamais ses droits. Les essais sur Stendhal, sur Flaubert, sur les Goncourt, sur Tourguéniev, les études sur Victor Hugo romancier, sur Balzac nouvelliste, sur Guy de Maupassant, sur l'art de Barbey d'Aurevilly, celles toutes récentes sur Mérimée et de nouveau sur Flaubert, constituent comme un thésaurus de la critique technique française. Ce sens aigu des problèmes que nous signalions en commençant, fortifié, redoublé par les innombrables problèmes que Bourget a rencontrés dans son œuvre, lui a acquis une entente des lois non écrites de son art qui donne du poids à chacune de ses communications : qu'il s'agisse du contraste entre le roman de mœurs et le roman de caractères, de l'esthétique de l'observation, de la présence, de la transcription du temps, — question mystérieuse et passionnante entre toutes sur laquelle pour ma part j'aimerais le voir s'étendre encore davantage, — il n'a rien dit qu'on puisse se per-

mettre de négliger, et la seule réserve que suscite peut-être parfois cet aspect de sa critique naît de l'extrême maturité à laquelle elle est aujourd'hui parvenue : Bourget est si conscient des lois de son art qu'il pourrait presque trop les objectiver : l'unique danger que court un esprit à ce point pourvu, c'est qu'il lui devienne de plus en plus difficile de maintenir une marge de disponibilité, de garder une fenêtre ouverte sur l'inconnu.

Vue directe sur les sensibilités ; interprétation en profondeur des styles ; expérience souveraine des techniques, posséder une seule de ces trois qualités dans la mesure où les possède Paul Bourget suffirait à la gloire d'un critique. Il advient cependant que Bourget s'avance au delà ; avec une justesse parfaite le coup de sonde a été donné : les résultats acquis, tenus longtemps sous le regard, cèdent à l'insistance de sa pression, et l'ouverture découvre tout un arrière-plan de la vie morale. Des éclatements involontaires, ce sont ici les équivalents réfléchis, et qui déterminent dans l'âme du lecteur des remous prolongés.

Pourtant pas un seul des personnages de Tourguéniev ne procure cette impression d'une vie absolument manquée qui s'exhale de *l'Éducation sentimentale* de Flaubert. Même quand ils ont pour toujours échoué dans les faits, une puissance intacte demeure encore qui leur permet de sentir leur souffrance avec une étrange intensité. Ils sont vaincus. Ils ne sont pas usés. Ce sont des inachevés, ce ne sont pas des ratés.

En effet, pour des raisons très profondes, qu'elles soient dues à une intégrité de la puissance vitale, ou bien à une organisation plus simple de la société, tous ces personnages gardent en eux ce qui manque aux médiocres que peint notre roman

moderne, — une solitude. Telle qu'elle se présente, ou douloureuse ou mesquine, leur existence n'est pas une œuvre d'opinion. Ils sont ainsi par eux-mêmes. Ils ne se conforment pas à un programme d'effet social. Ils ne se comparent point à celui-ci et à celui-là. Si l'on creuse plus avant encore dans la psychologie de l'être avorté, on découvre que cet avortement n'est irréparable que dans l'impression produite sur autrui. Tant qu'un homme respire, il peut agir, s'il veut n'agir que pour lui seul et sans aucun souci de la figure extérieure de ses actes et du jugement porté sur eux. C'est la poésie du *Robinson* de Daniel de Foe que cette action toute cachée, toute personnelle de la volonté qui se détermine et qui s'efforce en dehors de la réussite d'orgueil ou de vanité. Cette poésie du « quant à soi », les héros de Tourguéniev la conservent invinciblement. Il se trouve que, somme toute, ils ont vécu non pas une vie prescrite par d'autres, mais leur propre vie, et cela les empêche d'aboutir à l'annihilation d'un Frédéric Moreau ou d'un Deslauriers. Ici-bas, la grande affaire n'est pas d'être apprécié ou d'être méconnu : c'est d'avoir goûté par soi-même la saveur amère ou douce des passions ; d'avoir eu des fatalités du monde une impression directe et sincère ; d'avoir été, en un mot, pendant quelques années, au milieu de l'écrasante nature, cet empire dans un empire, dont parle le philosophe, fût-ce un empire destiné à la défaite, et, en un certain sens, il n'est de destinée manquée que celle de l'homme qui a existé seulement dans l'image que les autres se formaient de lui (1).

Cette page — une des plus profondes que Bourget ait écrites — est investie d'un auguste caractère de finalité. Remarquez qu'il n'y est fait allusion qu'en passant aux raisons qui peuvent expliquer le phénomène ; c'est parce qu' « il creuse plus avant encore dans la psychologie de l'être avorté » que Bourget aboutit à cette inoubliable définition de la « destinée manquée ».

(1) *Essais de psychologie*, « Tourguéniev », 1884.

Toujours soucieux de circonscrire sévèrement les « espèces intellectuelles », il a distingué dans son essai sur Dumas fils le Moraliste du Psychologue, mais il a eu soin d'ajouter « qu'il est presque inévitable que la psychologie dérive dans la morale » : je ne sais si Bourget est jamais plus grand qu'au moment où se produit comme ici cette dérivation, au moment où du seul approfondissement de la vérité psychologique sourd la vérité morale.

Il faut reconnaître néanmoins qu'à mesure que l'idée des « génératrices » chère à Taine s'imposait plus fortement à son esprit, « la recherche des causes » a toujours préoccupé davantage Paul Bourget. Il y aurait une suprême inconvenance à prendre de biais la méthode d'un homme à tous égards aussi important que Taine, surtout à propos de l'œuvre de celui qui lui a voué une vénération sans cesse accrue. Je me bornerai à montrer sur un exemple emprunté à la vie quotidienne la nature des doutes qu'éveille en moi tout procédé de reconstruction. A qui d'entre nous n'est-il pas arrivé qu'un ami intime, et qui a toutes raisons de bien nous connaître, nous décrive à nous-mêmes, démonte puis rétablisse un épisode de notre vie personnelle, et tout le temps que l'opération dure, pris à la fois d'admiration et d'un croissant effroi, nous nous murmurons intérieurement : « Oui, c'est bien ainsi que les choses auraient dû se passer ; si elles se sont passées autrement, les choses elle-mêmes sont certainement dans leur tort, et cependant je sais qu'elles se sont passées tout autrement. » Il s'en dégage une sen-

sation de solitude sans analogue qui s'accompagne bien moins d'ironie que d'une tendresse nouvelle et bizarrement compatissante envers l'auteur de la méprise, et eomme d'un retour mélancolique à l'occasion des limites d'autrui sur nos propres limites inévitables. Cette impression, j'ai peine à m'en défendre toutes les fois où les *disjecta membra poetæ* sont, à l'abri du silence éternel du mort, ressoudés par le critique en un corps trop parfaitement articulé.

J'ai tenu à marquer d'une façon toute générale les inquiétudes que m'inspire la recherche des causes, et qui se font plus pressantes en proportion de la grandeur de l'écrivain étudié ; mais j'ajoute aussitôt qu'en pareil cas Bourget ne sacrifie jamais sciemment la complexité du modèle : s'il peut nous sembler parfois qu'autour de celui-ci le cercle se resserre à l'excès, le resserrement n'est dû qu'à la vigueur toute instinctive avec laquelle cet esprit se rassemble sur chacun des points où il s'est porté. Dans la critique de Paul Bourget, la recherche des causes ne règne d'une façon prépondérante qu'en son lieu le plus légitime : l'examen des doctrines et le jugement qu'on formule sur celles-ci, et elle se distingue alors, non seulement par la sincérité de la conviction, mais par le caractère sévèrement intellectuel et raisonné qui est toujours maintenu à la conviction elle-même. Ici, je n'ai pas qualité pour le suivre, car mes rares convictions ont trait à des domaines qui ne possèdent guère avec ceux qu'il aborde de frontière commune : sur ces derniers je ne sais ce qui l'emporte en moi, de l'incompétence ou d'un

reliquat de scepticisme que rien ne parvient à entamer. Après quoi il apparaîtra contradictoire, mais, hélas ! d'autant plus humain, et par là même peut-être aussi d'autant moins important, que j'avoue que la puissante plausibilité de certaines argumentations de Bourget me remet parfois en mémoire le mot de Joubert sur Bonald : « Il se trompe avec une force ! » Paul Bourget a consacré à Bonald un si bel essai qu'il ne saurait être choqué du rapprochement.

La force d'esprit, — d'un esprit que l'on subit toujours alors même qu'il n'ébranle pas, — tel demeure chez Paul Bourget le trait essentiel. Cette force est fonction avant tout d'une faculté insigne : nulle pensée ne pénètre en cet esprit qui n'y accomplisse sa pleine révolution, explication et revanche à la fois de cette relative indisponibilité à laquelle je faisais allusion plus haut. Quand j'étais encore en cette période de la première jeunesse où l'on est assez puéril pour croire à la banalité en soi et la fuir comme un épouvantail, Paul Bourget me rendit le service de me dire cette parole que je n'ai point oubliée : « Une pensée n'est jamais banale lorsqu'elle est pensée par l'esprit tout entier » ; vous chercherez en vain dans son œuvre critique une demi-pensée, et il suffit de la relire pour se convaincre qu'il n'y a de pensées banales que celles-là. Il parlait hier à propos de *Madame Bovary* du « constat scrupuleux d'un phénomène » : nulle expression ne dépeint plus exactement l'acte de l'esprit chez Bourget lui-même : chaque pensée pèse de

tout son poids à la place qui lui est assignée : il semble qu'une partie de sa sève, elle la tire de cet aplomb même.

Mais si on ne rencontre pas chez Bourget de demi-pensée, on n'y rencontre pas davantage de pensée qui vise à l'originalité et le fait est encore bien plus surprenant. « Pour trouver de ces formules sur lesquelles la réflexion n'ait rien à rabattre, écrit Bourget à propos d'*Adolphe,* il faut avoir soi-même pensé fortement et justement et pensé sans vanité, non point pour étaler à soi-même ou aux autres le muscle de son esprit, mais pour connaître le vrai sur soi-même et sur les autres. » Ce bel éloge que Bourget décerne à Constant, on peut le lui appliquer à lui-même. Il offre un émouvant alliage d'autorité et de modestie : une autorité qui émane de toute la personne, qui s'attache à chacun de ses propos ; la modestie de l'homme à qui sa propre figure n'apparaît jamais isolément : toujours se lève autour et au-dessus d'elle le cortège des compagnons disparus et surtout des grands aînés.

. Car Paul Bourget possède au plus haut point cette mémoire vivace des aînés qui semble l'apanage de tous les maîtres véritables, — sans laquelle nul n'en mérite tout à fait le titre. Les *Essais de psychologie contemporaine* ne sont pas seulement le chef-d'œuvre de la critique française depuis *Port-Royal,* ils établissent de façon irréfutable qu'un écrivain trouve parfois le meilleur moyen de s'exprimer entièrement lui-même

en rendant à ses prédécesseurs immédiats tout ce qui leur est dû. Il n'est certes pas donné à tout le monde d'écrire les *Essais de psychologie,* mais on peut toujours se dispenser de « battre sa nourrice ». Le jour où parut le premier livre de celui qui devait devenir le chef de file de la génération suivante, l'article de Paul Bourget, de l'aveu même de Maurice Barrès, évita à ce dernier « les quelques années pénibles où un écrivain se cherche son public ». Si Paul Bourget ne s'était trouvé là, qui aurait eu qualité pour célébrer dignement les centenaires de Barbey d'Aurevilly, de Théophile Gautier, hier celui de Flaubert où par un trait profondément touchant de cette modestie que j'essayais de définir, il a tenu à marquer, étreint lui-même par l'émotion, que c'est à Guy de Maupassant qu'aurait dû échoir cet honneur. « Être un grand homme de lettres, a-t-il dit un jour, je ne sais aucun éloge que pour ma part je voulusse davantage obtenir et mériter. » Il n'en est aucun qui lui convienne mieux.

Décembre 1921-janvier 1922.

FIN

TABLE DES MATIÈRES

Cet ouvrage a été achevé d'imprimer par

Plon-Nourrit et Cie,

à Paris, le 28 juin 1922.

PARIS (FRANCE). TYP. PLON, 8, RUE GARANCIÈRE. —1931 41593-VIII-10.

